

مجلة ثقافية تصدر عن وزارة الثقافة
العدد 35 – **يناير** 2011

عنوان المراسلة

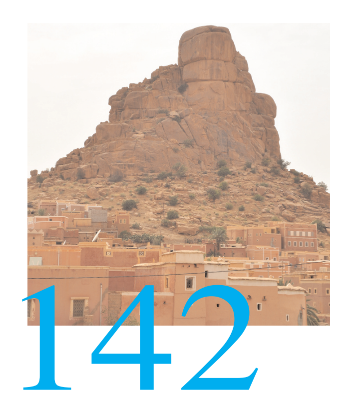
وزارة الثقافة
مجلة الثقافة المغربية :
1، زنقة غاندي ـ الرباط ـ المملكة المغربية
الهاتف : 48 50 67 0537 الفاكس : 41 50 67 0537
البريد الالكتروني للمجلة :
revueminculture@yahoo.fr
موقع المجلة :
www.revue.minculture.gov.ma
موقع الوزارة :
www.minculture.gov.ma

الإيداع القانوني : 1970/6
ISSN : 0851-366X

– كل ما ينشر في المجلة يعبر عن رأي صاحبه.
– يشترط في المساهمات ألا تكون قد نشرت من قبل.
– لا ترد المواد إلى أصحابها أنشرت أم لا.

القصة القصيرة

أنفلونزا — مبارك ربيع
الحرب — محمد الدغمومي
إيكاروس — محمد زهير
دودة الفاصوليا — زهرة رميج
لقاء — صخر لمهيف



142



نــوافذ

المدخل الأدبي إلى "الترجمانة الكبرى في أخبار المعمور برا وبحرا" لأبي القاسم الزياني — سعيدي المولودي
جنوب المغرب في الرحلة الفرنسية — أحمد السعيدي

قراءات

جمالية الأزمة الجارحة في المجموعة القصصية "الإقامة في العلبة" — عبد الرحمان تمارة
تعددية الواحد في ديوان "مدين للصدفة" — أحمد زنيبر



من رفوف المكتبة



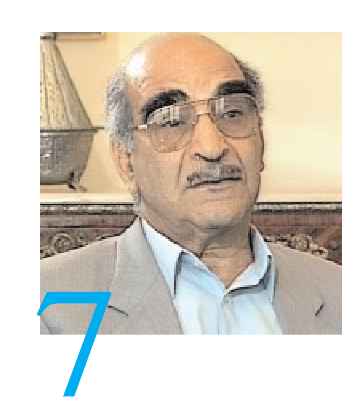
180

الافتتاحية

4

بقلم مدير المجلة كمال عبد اللطيف

ملف العدد



7

المواءمة بين التراث والحداثة في فكر الراحل د . محمد عابد الجابري

جبهات ومعارك في المسار الفكري لمحمد عابد الجابري — **كمال عبد اللطيف**

صورة المفكر محمد عابد الجابري في طفولته وشبابه — **عبد المالك أشهبون**

ما بين العقل وتعقل النقد أو رهان المتخيل عند الجابري — **محمد نورالدين أفاية**

استعادة الحاضر في المشروع الفلسفي لمحمد عابد الجابري — **عبد العزيز بومسهولي**

القطيعة مع التراث — **علي القاسمي**

سياسة التراث — **عبد السلام بنعبد العالي**

دراسات

51

مهام الفلسفة والإبستمولوجيا والتربية في مجتمع المعرفة — **العربي وافي**

البنيات الأسلوبية ودلالتها في شعر عبد الرفيع جواهري — **أحمد بلحاج آية وارهام**

الانفصال وهدم المعنى في كتابة عبد السلام بنعبدالعالي — **خالد بلقاسم**

المحيط والمركز : في علاقة المغرب بالمشرق ثقافيا — **عبد الدين حمروش**

الشـــعر



97

قميص المحبة — **ثريا ماجدولين**

سرنمة — **محمد الميموني**

وجه ميدوزا، وقصائد أخرى — **عبد السلام المساوي**

غرفة مسالمة جدا — **سعيد الباز**

وصايا الطريق — **محسن أخريف**

الافتتاحية

تواصل مجلة الثقافة المغربية حضورها في المشهد الثقافي المغربي، مُوليةً عناية خاصة بأسئلة وقضايا الثقافة المغربية في تنوعها واختلافها. وقد قدمت في أعدادها الصادرة في السنوات الأخيرة مجموعة من الملفات والمحاور، مستهدفة تفعيل دور الثقافة والمثقفين في خضم التحولات الجارية في مجتمعنا، قصد بناء الفكر النقدي والإبداع الفاعل والمنفعل بكل ما يجري في بلادنا.

وعندما نواصل اليوم إصدار مجلة الثقافة المغربية في شكل جديد، فإننا ننطلق أولا وقبل كل شيء، من المبدأ الذي يسلم بالدور المركزي الذي يمكن أن تمارسه الثقافة في تطوير وتنمية مجتمعنا .فنحن لا نؤمن بمجانية الثقافة، كما لا نؤمن بتعاليها عن إشكالات الواقع وقضاياه، بل إننا نرى في المنتوج الثقافي، وسيلة من وسائل توسيع قدرة الإنسان على فهم ذاته وفهم العالم.

نحرص في هذا المنبر على تجسيد التنوع الثقافي، الذي يعد عنصر إخصاب وقوة في حياتنا الثقافية، وضمن هذا الإطار، نجتهد لتقديم صورة عن مختلف التفاعلات والمخاضات الجارية في محيطنا الاجتماعي، مع الحرص على الاحتفاء بالإبداع بمختلف تجلياته في إنتاجنا الرمزي والجمالي.

يستوعب هذا العدد، محورا عن المفكر محمد عابد الجابري، الذي فقده الفكر المغربي منذ أشهر، وهو يضم محاولات بحثية تروم تقديم جهوده في قراءة التراث، وجهوده في العمل الثقافي المتنور في فكرنا المعاصر، تقديرا لما أسداه الراحل من خدمات كبرى للثقافة المغربية المعاصرة.

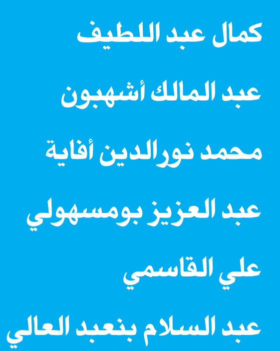
ويتضمن العدد أيضا، جملة من المقالات والأبحاث المتنوعة، كما يشمل مجموعة من الإبداعات في الشعر، والقصة، وذلك بهدف أن تظل مجلة الثقافة المغربية عنوانا لفعل ثقافي مستنير، وإبداع يتجه لتوظيف الثقافة المغربية في خدمة المشروع المجتمعي الجديد الذي يتطلع إليه الجميع.

كمال عبد اللطيف

ملف العدد



المفكر الراحل
محمد عابد الجابري



كمال عبد اللطيف

عبد المالك أشهبون

محمد نورالدين أفاية

عبد العزيز بومسهولي

علي القاسمي

عبد السلام بنعبد العالي

الراحل محمد عابد الجابري
المواءمة بين التراث والحداثة

تخصص مجلة الثقافة المغربية في شكلها الجديد، محور عددها الأول لتقديم ملف عن فقيد الثقافة المغربية وصاحب أطروحة نقد العقل العربي، المرحوم الأستاذ محمد عابد الجابري (1936-2010)، وذلك تقديرا منا لجهوده الفكرية المتميزة، الصانعة لكثير من مظاهر قوة الثقافة المغربية والفكر العربي المعاصر. ونقدم مواد هذا الملف للتعبير عن اعتزازنا الكبير بأعماله ومنجزاته الفكرية، وما فتحته من آفاق في فكرنا المعاصر.

واجه الراحل طيلة عمره جبهات عديدة في المجتمع والثقافة، والتربية والتعليم، واستطاع بفضل التزامه وإخلاصه لقضايا مجتمعنا، أن يبني منجزات تعبر عن مستوى عال من مستويات النبوغ المغربي .وطيلة نصف قرن من العمل المتواصل والدؤوب، ترك الراحل بصماته في مجال تعليم الفلسفة في المدرسة والجامعة المغربية، وبنى مواقف في السياسة والاجتماع، كما ركَّب أطروحة متميزة في باب الموقف من التراث .وعندما نكتفي في هذا التقديم بالإشارة إلى رباعيته في نقد العقل العربي، نكتشف مقدار الجهد الفكري، الذي بَنَى وهو يؤسس لمحاولة تروم المواءمة بين العقل التراثي والعقلانية المعاصرة .وقد يختلف البعض معه في بعض جزئيات مشروعه الفكري، إلا أنه سواء حصل الاتفاق أو العكس، فإن المقام الفكري للرجل يظل عاليا، وذلك بفضل تفانيه وإخلاصه لمشروع يروم أولا وقبل كل شيء تقدم المجتمع المغربي ونهضته...

يستوعب ملف هذا العدد، جملة من المقالات التي تتوخى تقديم جوانب من مُنْجَزِه الفكري، لعل وعسى أن يتواصل العمل الذي بدأه الراحل، من أجل مزيد من توسيع دوائر العقلانية والتنوير في فكرنا المغربي.

المحرر



جبهـات ومعـارك

في المسار الفكري لمحمد عابد الجابري

كمال عبد اللطيف

تقديـم

واجه الجابري في حياته الفكرية والسياسية والتربوية **ثلاث جبهات**، وخاض في كل جبهة منها معارك لا تنقطع إلا لتستأنف من جديد، بصور وأشكال لاحصر لها. وقد قررنا التوقف أمام هذه الجبهات، مسلمين أولا باهميتها في حياته، لنتابع من خلالها صور الجهد والاجتهاد والمثابرة، التي ظلت عناوين كبرى في حياته ومساره الفكري العام.

نحن نشير هنا إلى **جبهة تدريس الفلسفة في المدرسة وفي الجامعة، وفي الفكر المغربي والعربي. وجبهة التراث وهي جبهة خاض فيها معارك عديدة، وهو يبحث عن صيغة للمواءمة بين التراث وبين مقتضيات الحداثة والتحديث، في زمن جديد اتسم بثورات عديدة في المعرفة والسياسة والتكنولوجية.** ثم **جبهة العمل السياسي**، وقد انخرط فيها يافعا، وظل حضوره المتفاعل مع مقتضياتها قائما حتى عند مغادرته للعمل السياسي المؤسسي، **بحكم أن مشروعه الفكري لم يكن مفصولا عن عمله السياسي**، وذلك من الزاوية التي ارتأى أن يمارس بها حضوره السياسي، سواء في المستوى الوطني أو في المستوى القومي، أو في المستويات الأخرى، التي كان لا يتوقف عن إبداء الرأي فيها، **معتمدا البعد النقدي والرؤية التاريخية أثناء مواجهته للإشكالات التي يطرحها فضاء العمل السياسي في عالم متغير.**

لنفصل القول فيما ركَّب الجابري في مشروعه داخل الجبهات، دون إغفال أن هذا التقسيم الثلاثي

لا يستبعد أن هناك وحدة في المسار الحياتي للرجل، وفي مشروعه الفكري أيضا.

هناك تعدد في الجبهات، وتنوع في المعارك، واختلاف في القضايا، لكن مقابل ذلك، **هناك وحدة في الرؤية**، وحرص على تحديد أوليات ومبادئ عامة صانعة لجوانب من هذه الرؤية، وهو الأمر الذي ستتضح معالمه، من خلال رؤيتنا لعينة من المعارك التي خاض طيلة عمره وخلال ما يقرب من خمسة عقود دون انقطاع، بل بحماسة وصبر، يستوعبهما نفس طويل واستماتة نادرة.

1 - جبهة الفلسفة والدفاع عن العقلانية

2 - جبهة نقد التراث، ونقد آليات عمل العقل العربي

3 - جبهة العمل السياسي، دفاعا عن الحرية والتحديث السياسي.

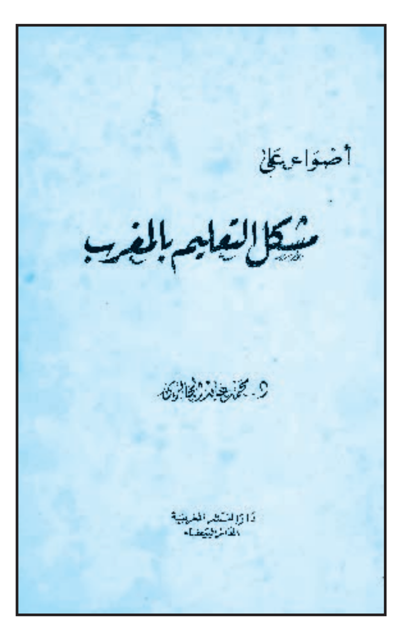
أولا : جبهة الفلسفة والدفاع عن العقلانية

نقف في هذه الجبهة على الأدوار التي مارسها المرحوم الجابري في مجال تعليم الفلسفة وتعميم الوعي الفلسفي منذ منتصف الستينيات، حيث أصدر صحبة زميليه المرحوم أحمد السطاتي والأستاذ مصطفى العمري سنة 1966، كتاب «**دروس في الفلسفة**»، وكان الجابري إذاك مرتبطا بالمؤسسة التربوية ومسؤولا عن الإشراف التربوي. ففي هذا العمل نتبين بداية انخراط الرجل في مواجهة الأسئلة والمعارك، التي صاحبت وما تزال إلى حدود هذه اللحظة تصاحب ظروف تعليم الفلسفة في بلادنا.

وإذا كنا نعرف أن تعليم الفلسفة في مجتمع متخلف، تسود فيه درجات عالية من الأمية، ومن التفكير التقليدي المحافظ، فإن صدور كتاب **دروس في الفلسفة في مجلدين وفي طبعاته العديدة**، وخلال ما يزيد عن عقد من الزمن، شكل تحولا نوعيا في التعليم العصري في المدرسة المغربية. لقد كان الكتاب المذكور يدافع عن برامج تعليمية تستوعب قيما منفتحة على ثقافة أخرى، ويبني جملة من المفاهيم القادرة على المساهمة في صناعة وعي جديد، يعد حدثا لا يمكن تصور أن يقبل بسهولة داخل النظام التعليمي في سنوات ما بعد الاستقلال. ومن هنا بداية انخراطه في المواجهات المعادية لدرس الفلسفة، ومن هنا أيضا، سعيه العقلاني إلى تحصين تدريس الفلسفة بالشروط التي تتيح إمكانية تعليمها، وجعلها قادرة على أن تكون عنصر إخصاب في تربة المدرسة والمجتمع المغربي.

قدم كتاب **دروس في الفلسفة** مداخل مفيدة في مجال المفاهيم والقضايا الفلسفية الكبرى. كما حاول بناء بعض قواعد النظر، في معالجة بعض المظاهر النفسية والاجتماعية، وذلك بالصورة التي ساهمت بجانب عوامل أخرى في بناء وعي جديد يروم أولا وأخيرا، **توسيع مجالات العقلانية والفكر التاريخي في ثقافتنا المعاصرة**.

إضافة إلى ذلك، أصبح الجابري أستاذا في الجامعة منذ أكتوبر 1967، وكانت الجامعة المغربية إذاك عندئذ في بداياتها. وقد عمل ضمن شروط البدايات بكل خصاصها ونواقصها، بروح نضالية، حيث مارس صحبة زملائه، وكان عددهم قليل جدا، مارس تدريس أغلب المواد الفلسفية، يحدوه في ذلك



مبدأ ظل ملتزما به طيلة عمره، **يتعلق الأمر بتعلمه ثم تعليمه**. ومن هنا نفهم خصلة التواضع التي ظلت ملازمة له، وقد كان الهدف من طريقة عمله في الجامعة، هو إتاحة الفرصة لمجموعة من الأجيال (طلبة شعبة الفلسفة في العقود الأربعة الأخيرة من القرن الماضي)، **من أجل أن يكون للفلسفة مسكن كبير في الثقافة المغربية، وفي الفكر العربي المعاصر.**

درَّس الجابري في الجامعة **تاريخ الفلسفة**، كما درس **الماركسية والتحليل النفسي**، ودرس **علم الكلام وابن خلدون في الفكر العربي الإسلامي**، ثم ترجم في **مجال نظرية المعرفة والإبستمولوجيا**، ونشر جملة من النصوص المعربة لرواد فلسفة العلوم في الفكر الفرنسي المعاصر. كما أشرف على الأطروحات الجامعية الأولى، داخل قسم الفلسفة الأم بكلية الآداب بالرباط. وخلال ما يقرب من أربعة عقود، لم يتوقف عن العطاء في مجال الدرس الفلسفي داخل الجامعة. لقد كان باحثاً مجتهداً في الندوات الكبرى لكلية الآداب في السبعينيات وبداية الثمانينيات، وهي الندوات التي شهدت ميلاد طلائع تعليم الفلسفة في الجامعة المغربية. وخلال الندوات المذكورة (ابن خلدون، ابن رشد، الإصلاح في الفكر العربي الإسلامي، الفلسفة اليونانية والثقافة العربية إلخ..) كان الجابري يقدم أبحاثا مثيرة للجدل. لقد كان يعمل على تطويع وتجريب المناهج وبناء الأطروحات. لقد كان وحده عبارة عن مختبر كبير للفعل وللإنتاج النظريين. وفي قلب كل ذلك، كان يقف بالمرصاد لأولئك الذين كانوا يتربصون بالفلسفة، ولم يكن وقوفه أمامهم يتمثل في السجالات التي لا تستطيع مهما كانت قوتها رفع التحدي، وإيقاف النزيف، بل اختار أمرا آخر وطريقا آخر، لقد اختار الانخراط في الإنتاج وفي التأليف، وأثمرت جهوده مصنفات عديدة في هذا الباب. ونستطيع اليوم أن نقول دون مجازفة، إن مكاسب درس الفلسفة في ثقافتنا المعاصرة تعود في جانب كبير منها إلى مجمل النجاحات التي حققها في معاركه داخل جبهة تدريس الفلسفة وفي مجال توسيع العناية بها.

يصعب حصر الجهد الفلسفي في الآثار التي أنتج الجابري، ذلك أنه خارج المستويات التعليمية والمدرسية، التي كان يحرص فيها على العناية بمكاسب تاريخ الفلسفة مستعيرا المناهج والمفاهيم، ومحاولاً تبيئتها في فضاء الفكر العربي، نستطيع أن نتبين في مشاريعه الفكرية نوعية من المفاهيم الفلسفة التي عاد إنتاجها في نصوصه بطرق مبدعة، ومنحته إمكانية بنائها في ضوء الخصوصيات المطابقة لآفاق الفكر العربي، ولنزوعاته الرامية إلى الإبداع والتجاوز، منحته جدارة بناء نصوص نظرية قوية في الفكر العربي المعاصر. إننا نشير هنا إلى هنا إلى رباعية نقد العقل العربي، التي سنعود للحديث عنها في جبهة نقد التراث.

لقد كانت الفلسفة في أعمال الجابري مجتمعة ترادف العقلانية، ذلك أن حضور الفسلفة في تاريخ الفكر البشري، كانت خيارا يروم تحرير الفكر من هيمنة كل صور التفكير، التي تقلل من دور العقل ودور الإنسان في مواجهة مصيره داخل المجتمع.

ثانيا : جبهة نقد التراث ونقد العقل العربي

شكلت عناية المرحوم بالظاهرة التراثية مدخلا كبيرا في أعماله الفلسفية والفكرية العامة، ويعرف المتابعون لمساره الفكري، أن أطروحته لنيل الدكتوراه الدولة في الفلسفة، والتي ناقشها عام 1970، كانت في موضوع **العصبية والدولة في فكر ابن خلدون**.

لكن ينبغي الإشارة إلى أن **الجبهة التراثية في مساره الفكري**، كانت عبارة عن جبهة مفتوحة على معارك عديدة، بحكم أن الحدوس الأولى لمشروعه الفكري، كانت تستوعب انتباهه إلى خطورة هذه الجبهة، لأن الموروث التراثي في الثقافة المغربية والثقافة العربية، كان في نظره **سجين آليات تكرارية في النظر**. وكان لهذا الأمر أثره في الحياة المجتمعية وفي الثقافة السائدة داخل بنية المجتمع المغربي والعربي. وهنا سينتبه الجابري إلى أن الأدوات التي تعلمها في مختبر درس الفلسفة، يمكن أن تسعف

بإيجاد مخرج من هيمنة القراءات التراثية للتراث.

بدأ مشروع إعادة قراءة التراث في البداية، منطلقا من مخاطرة التفكير في إنجاز أبحاث تتناول بعض الاعمال الفلسفية بعينها، مقالة عن الفارابي، بحث عن الغزالي، ثم مقالات عن ابن رشد وابن خلدون، وقد أثمرت هذه العودته بعدة منهجية، ومفاهيم تنتمي إلى درس الفلسفة المعاصرة، ودروس المنهجية في العلوم الإنسانية، أثمر ت نتائج جديدة في مقاربة بعض النصوص والمواقف التراثية. وتوج المسار المذكور بكتاب نشر فيه الجابري أبحاثه الأولى، في مراجعة المتون الفلسفية التراثية، يتعلق الأمر بنص **نحن والتراث** الصادر سنة 1980.

ففي هذا النص، سيصبح الجابري مالكا لرؤية أولية في النظر بطريقة جديدة للظاهرة التراثية، رؤية وضع ملامحها الأولى، فيما أطلق عليه **نقد القراءات التراثية للتراث**. وبديل القراءات المذكورة، هو ما أنتج خلال عقدين كاملين من الزمن، نقصد بذلك **رباعية نقد العقل العربي**، وهي الرباعية التي قدم فيها الجابري معمارا شامخا، في باب ما أطلقنا عليه **المواءمة بين التراث والحداثة**.

يندرج الموقف الذي بناه الجابري بكثير من الجهد والمثابرة، في إطار الإشكالات الكبرى للفكر العربي المعاصر، حيث بنى مشروعا يهدف بلغته «إلى محاولة التحرر من كل ما هو متخشب في إرثنا الثقافي، من أجل فسح المجال للحياة كي تستأنف فينا دورتها»، أي من أجل الإعلاء من راية النقد في زمن سيادة التقليد.

يقترح الجابري في مشروعه الفكري، تصورا محددا لكيفية تجاوز إشكالية المواءمة بين التراث والحداثة. يبني هذا التصور انطلاقا، من اهتمامه المباشر بقارة التراث، وتفكيره في الأوضاع الثقافية العربية الراهنة. كما يبنيه من خلال تركيزه على المجال الثقافي بالدرجة الأولى، وذلك بحكم تخصصه ومهنته من جهة، وربما بحكم نتائج تجربته في العمل السياسي والعمل التربوي.

استغرق بناء هذا التصور كما أشرنا آنفا، أزيد من عقدين من الزمن، ويعرف الذين واكبوا إنتاج الرجل، أهم مراحل تمفصله، وأبرز الحلقات التي استوى فيها مغامرة ومشروعا، ثم ملامح أولية في مقالة وبحث، ثم أطروحة، وجملة من النتائج، ثم قضية تهم الآخرين، كما تهم صاحبها وقد لا نجازف إذا ما قلنا، قضية تخص جيلا كاملا، وتعكس في كثير من وجوهها، جملة من الطموحات والآمال، وجملة من الحوافز، وصورة من صور الاستواء الفكري، المعبر عن صيرورة تاريخية نظرية معقدة.

لم يتخذ التصور المتضمن في أعمال الجابري، نمطا واحدا ثابتا. ونحن الذين واكبنا التجليات المباشرة لإنتاجه، عندما استمعنا إليها كمحاضرات في شعبة الفلسفة بكلية الآداب بالرباط، في نهاية الستينيات، أو تلقيناها كعروض في ملتقيات فكرية في منتصف السبعينيات، أو عملنا على دراستها عندما صدرت لاحقا في مصنفات، ثم تحولت إلى مقدمات لبناء أطروحة. ثم شاهدناها وقد استوت مفاصل وحلقات، ضمن مشروع نقدي متكامل. ندرك قيمتها وحدودها، كما ندرك مستويات عديدة من أبعادها، حواجزها وعوائقها، تاريخيتها، علاقتها المباشرة بطبيعة الفكر المغربي خصوصا، والفكر الفلسفي المغربي والعربي على وجه العموم. كما نعرف نسيج العلاقة القائمة بينها وبين تاريخ الفلسفة، ونسيج العلاقة القائم بينها وبين فضاء الصراع الثقافي والإيديولوجي، محليا وقوميا وعالميا.

تعلن مقدمات هذا المشروع في الموقف من التراث وبعبارة صريحة، أن وعيا نقديا جديدا بالتراث يعد أولية ملازمة لكل انفصال تاريخي عنه. ولاتكون المعاصرة ممكنة في إطار هذا المشروع إلا بإعادة بناء مقومات الذات. بالصورة التي تحول منتوجات الحداثة وممكناتها إلى أفق طبيعي، في سياق تطور الذات، إن قراءة التراث هنا، أشبه ما تكون بعملية حفر تبحث لمقومات الحداثة عن تاريخ آخر، سياق آخر مخالف لسياقها، لكنه يمتلك في نظر الباحث كل العناصر، التي يمكن أن تحوله إلى

جذر آخر لها، وسياق آخر من سياقاتها.

تتضح قوة هذا الموقف، عندما نضع ثماره، بجوار الخطاب التراثي، الذي يتمظهر اليوم في لغات وحساسيات جديدة، ويتخذ ملامح لا حصر لها في الواقع..

صحيح انها تتخذ في شكلها صورة المقاربة البحثية الأكاديمية، حيث توظف كما أشرنا معطيات، وتستعين بآليات في المقاربة واستخلاص النتائج، إلا انها ترسم لنفسها في المدى البعيد، أفقا في الإصلاح الفكري التاريخي، يتجه لمنع احتكار المنتوج التراثي، من طرف من يعتبرون أنفسهم حراسا لتاريخ أرحب من أن يظل مجرد قيد، مجرد سقف متعال لا يمكن تقويضه.

ثالثا : جبهة العمل السياسي دفاعا عن الحرية والتحديث السياسي.

نهتم في هذه الجبهة بنوعية حضوره السياسي، فقد انخرط بحماس في العمل السياسي، واتسم فعله السياسي المتنوع بفضائل العمل السياسي الذي يرعى قوة المبادئ. وكان يعلن دائما عدم اقتناعه بلا جدوى العمل السياسي، الذي يقلل من قيمة المبادئ والقيم. ورغم أن هذه القضية تثير اليوم كثيرا من النقاش في موضوع العمل السياسي وإكراهاته، إلا أن ارتباط الجابري بالحركة السياسية الوطنية منذ خمسينيات القرن الماضي، والتزامه بصف الحركة التقدمية واليسار المغربي، جعل مواقفه الفكرية والسياسية تندرج ضمن رؤية معينة للسياسة والعمل الحزبي.

لقد كان رجلا يساهم في المجال الثقافي، انطلاقا من مقدمات سياسية محددة، ويمارس في السياسة أدوار المثقفين. وهذا النوع من المزج بين السياسة والفكر والأخلاق أمرٌ نادر اليوم. وقد كان جائزا في مراحل معينة من تطور المؤسسات السياسية والعمل السياسي في مجتمعنا.. ومثَّل الجابري في غمرة عمله السياسي، الصورة الواضحة للفعل السياسي الموسوم بالنزاهة والاستقامة. ويمكن أن نفترض أن الرجل لم يستطع التكيف مع مستجدات العمل السياسي، التي أصبحت تقلل من شحنة المبادئ في عالم رُكِّب فيه المشهد السياسي على قواعد جديدة. كانت خيارات الرجل السياسية والأخلاقية تمنعه من التلاؤم معها. وقد توقف عن العمل السياسي تحت ضغط ملابسات، ليس هنا مجال تقديمها ولا فحصها، ولذلك مقامات أخرى...

توقف عن العمل السياسي المباشر منسحبا من المكتب السياسي للاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية سنة 1981، وظل حاضرا في قلب المشهد السياسي. وتكشف مختلف أعماله المرتبطة بموضوع الحداثة ونقد التراث، اصطفافه في العمل السياسي من منظور ثقافي، حيث تحضر في اعماله الفكرية الغائية السياسية مشفوعة بمطلب النجاعة التاريخية. ويعي الجابري قبل غيره أنه يمتلك كثير من صلات الوصل مع الهموم السياسية المباشرة.

لم ينسحب الجابري إذن، من العمل السياسي، حتى عندما قرر وقف أنشطته السياسية. إن أفعاله -في الفكر والثقافة- كانت أفعالا سياسية بامتياز، فظل حاضراً في الجبهة السياسية، متحصنا ببلورة الموقف الفكري، والجهد النظري الذي يضيء أفعال المشهد السياسي وتفاعلاته، ويتوخى بلوغ أهداف معينة.

وتكشف نصوصه التي نشر في سلسلة الكتاب الشهري، الذي كان يطلق عليه اسم مواقف، محاولته الساعية إلى رسم معالم الحياة السياسية المغربية، منذ انخراطه فيها يافعا، في نهاية الخمسينيات إلى مطالع الألفية الثالثة، وقد أصدر خلال العقد الأول من الألفية الثالثة. ما يزيد عن سبعين عددا من هذه الكتب الصغيرة الحجم، والمستوعبة لمواقفه وآرائه ونصوصه القديمة والجديدة في الشأن السياسي المغربي. كما أن أطروحته في **نقد العقل العربي** تعد بدورها بمثابة جواب على انخراطه السياسي في العمل الفكري، الذي يساهم في إغناء الحياة السياسية والفكرية مغربيا وعربيا، **ذلك** ان خلاصات هذه الأطروحة في بعدها السياسي الحاضر بقوة

في أجزائها الأربعة تنخرط في مواجهة احتكار بعض التيارات السياسية للإسلام وتراثه، الأمر الذي يكشف أننا أمام مشروع فكري مجسد في أطروحة نقد العقل العربي، وهي أطروحة تساهم في بلورة مواقف من التيارات السياسية المعادية للغة العقل والتاريخ والمصلحة في العمل السياسي.

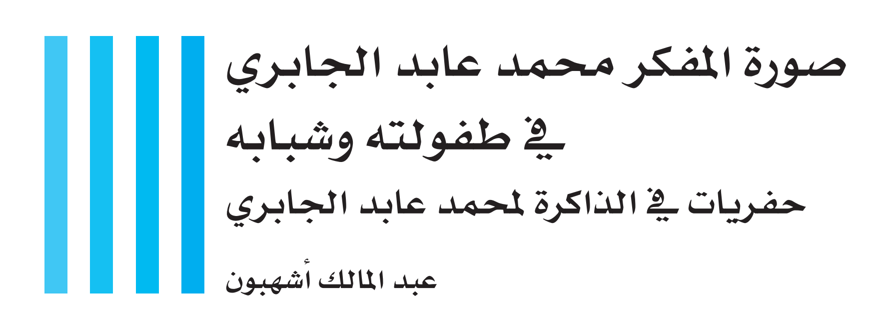
لقد ظل الجابري منخرطا في العمل السياسي دائما، وبكثير من الحماس والاستماتة. وتقدم اجتهادته ومواقفه في هذا الباب، جهودا تستحق أن تعمم، ذلك أننا، في البداية وفي النهاية، أمام خطاب في التنوير، خطاب يتجه لتحديث المجتمع العربي. وحاجتنا إلى التنوير في المغرب وفي العالم العربي حاجة ملحة، وخاصة عندما نعاين مدى تزايد المد النصي والقطعي والسلفي في ثقافتنا.

يمكن أن نضيف إلى حضوره السياسي، ونقده لآليات عمل العقل التراثي العربي، وأدواره التربوية في المدرسة والجامعة ومراكز البحث، بهدف تعميم مكاسب الفلسفة في الفكر العربي، وأبرزها العقلانية والفكر التاريخي. لقد تممت أدواره في المجال التعليمي حضوره السياسي، ونزداد تأكداً من هذا الامر، عندما نعرف مساره المهني المتدرج في أسلاك التعليم والتربية. فقد بدأ الجابري معلما في الابتدائي، ثم أستاذا، ثم مراقبا تربويا، ثم باحثا مهتما بشؤون التربية والكتاب المدرسي، ثم جامعيا وباحثا أكاديميا من طراز عال. ولا شك أن هذه السيرة الطويلة التي استغرقت ما يزيد عن نصف قرن من الحضور، ومن التفوق، ومن الأداء التربوي الموصول بالأدائين السياسي والأكاديمي، والموصول في الآن نفسه بالبحث والعطاء.

لهذا، نلح اليوم، ونحن نفتقده على أوجهه مجتمعة. فقد كان رجلا من طراز خاص، وملأ الدنيا وشغل الناس دون ضجيج ودون مصالح أنانية، ودون ربح مادي مباشر، **فقد كان طيلة عمره رجل المبادئ والنزاهة والاستقامة والمسؤولية.**

وعندما نجمع الحضور الأكاديمي الذي كان يتمتع به بالحضور التربوي بالإشعاع والإنتاج المتواصل، الإنتاج الفكري المُعَد والمركَّب، بهدف أن يصبح في متناول الجميع، نعرف أن حضوره السياسي ظل قائما، ونعرف أن خياراته التي أعلن عنها، وهو ينسحب من الحياة السياسية المباشرة، تعد اليوم في قلب أسئلة المشهد السياسي المغربي والعربي.

■ ■ ■



صورة المفكر محمد عابد الجابري في طفولته وشبابه

حفريات في الذاكرة لمحمد عابد الجابري

عبد المالك أشهبون

من أساسيات الكتابة السيرذاتية عامة، وأدب المذكرات خاصة، أن تغدو الذات، ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب، بل هي أيضاً من ينقله إلى الآخر بصيغته الإبداعية. وبهذا المعنى، ينتقل البحث في هذا المجال المخصوص من علاقة النص بالذات الكاتبة، إلى علاقته بالمعطيات الخارجية المسرودة في تفاعلها مع رؤية الكاتب الفلسفية.

وعليه، فإن المذكرات لا تَسْرُد (مثلاً) تاريخاً شخصياً بالضرورة، بل يمتد السرد إلى تواريخ شخصيات أخرى يستدعيها المقام استدعاء، ويطلبها سياق المعنى طلباً، مثلما أضحى الموضوع المركزي لهذه المذكرات مشدوداً إلى الكيفية التي يستطيع بها هذا النص تمثيل الذات في مختلف مكوناتها: العاطفية والنفسية والثقافية.

من هنا يمكن القول: إن الذاكرة لم تعد بمثابة حضن للذكريات ووعاء لها فحسب، بل عنصراً فعالاً وديناميا في لملمة هذه المذكرات وتنضيدها وبالتالي تقديمها إلى المتلقي، وفق رؤية متناغمة مع فلسفة الكاتب، ومنسجمة، كذلك، مع رؤيته الخاصة للتطور المجتمعي عامة.

فقارئ حفريات الجابري، سينهمك -لا محالة-

في قراءتها من منظورين متقابلين ومتداخلين: منظور أول يلح عليه تتبع مسارات الذات الكاتبة التي تحكي عن سنوات الصبا واليفاعة...، ومنظور ثان يلزمه بضرورة استحضار صورة الجابري المفكر، والفيلسوف في سياق مسار هذه القراءة...فالقراءة، آنذاك، ستتراوح بين هذين الحدين الحاسمين، الموجِّهين لأفق انتظار القارئ الذي عليه أن يتعرف، أكثر وأعمق، على المفكر والفيلسوف المرموق (الأستاذ محمد عابد الجابري) من خلال صورته في طفولته وشبابه (الطفل الذي كانه).

وبالعودة إلى حفريات الجابري، سنرى أن للرجل باع طويل في مجالات متعددة: معرفية وسياسية وثقافية؛ فهو البدوي والمديني، المعلم والمحاضر، الفيلسوف والمبدع، الصحافي والأكاديمي، المناضل والعالم،...الخ. فليس بمقدور قارئ هذه المذكرات عدم استحضارالوضع الاعتباري للكاتب بأي حال من الأحوال.

فلا غرو أننا لا نستطيع قراءة مذكرات الجابري بعيداً عن تمثل صورته الرمزية كمفكر ومناضل، تحول في ما بعد إلى واحدة من أيقونات القرن العشرين في مجال الفكر والفلسفة في عالمنا العربي، إذ إن معرفتنا المسبقة بمسار شخصية الجابري الاستثنائية، تحثنا ـ مسبقاً ـ على النظر إلى هذه الحفريات بتقدير خاص، وتدفعنا إلى ربط كل كلمة، وكل إشارة، وكل تفصيل فيها بالصورة التي سيكون عليها الجابري لاحقاً.

ومحمد عابد الجابري نفسه يستحضر هذه الرهانات التي تطرحها: «الحفريات...» على عاتق القارئ؛ لأنه يشعر ـ وهو يتهيأ لمواصلة تتبع معارج مساره الشخصي أيام طفولته، والتعريف بالبيئة التي نشأ فيها وقضى طفولته بين مراتعها ودروبها ـ بالحاجة إلى القول: إن من الذكريات ما تنتمي حوادثها إلى الماضي، وإن منها ما ينتمي إلى المستقبل، لأن الفائدة منها لا بحدوثها الزمني بل بآثارها ونتائجها.

فهذه المذكرات، منظور الجابري، تتعلق بأحداث كان لها ـ بدون شك ـ دور هام في تكوين شخصيته، سواء على صعيد الوعي أو على صعيد اللاوعي، «ولكنها ـ في نظره الآن على الأقل ـ لم يكن لها أي «فضل» عليه، لا بوصفه مجرد كائن بشري، بل بوصفه هذا الشخص الذي يكتب الآن، والذي تخلع عليه الصحافة أحياناً ذلك اللقب الذي يدخله في زمرة «المفكرين»...»[1].

وعلى هذا الأساس المكين، نعتبر من جهتنا أن هذه المذكرات تدين، في أجزاء كبيرة منها، لوعي مبكر بصورة الفنان في طفولته، حيث تتحول هذه المذكرات إلى تجربة ذاتية وموضوعية متلاحمة الأطراف، ومتداخلة في أبعادها، بطريقة هارمونية مشوقة؛ لأن الرهان الذي يطرح في نظير هذه الحالات هو كيفية محافظة الكاتب لكل طرف على حدة بالصورة التي كان عليها (الطفل باعتباره طفلاً والمفكر باعتباره كذلك). فلا يكتب الكاتب عن الطفل، من خلال ممارسة رقابة عمياء على كل ما يمكن أن يلحق الأذى بالشخصية الرمزية لمصير ذلك الطفل، الذي غدا مع مر الزمن رجل علم وفكر بامتياز، ولم يعمد في الوقت ذاته على اختلاق وقائع وأحداث من صنع خياله، من أجل الرفع من وتيرة حرارة ما هو مكتوب، أو حتى يضمن له أوسع كتلة من القراء، كما يحلو لبعض كتاب اليوميات والسير الذاتية أن ينتهجوه سبيلاً لاجتلاب أكبر عدد ممكن من القراء.

أولاً : جماليات تشكيل خطاب العتبات

إن حاجة الكاتب إلى كتابة مذكراته هي بقدر حاجته إلى التحلي بكبرياء أمام هذا الفن الإبداعي الجليل الذي يدخل في نطاق الأدب الشخصي. فإذا كانت مرحلة الشباب توحي بالأفكار الوردية العابرة والمفارقة للواقع أحيانا؛ لأنها أقرب إلى التهور منها إلى الاتزان والنضج، فإن غالبية الكتاب ـ الجديرين بهذه التسمية ـ يؤجلون كتابة سيرهم الشخصية إلى مرحلة ما بعد الشباب. آنذاك تتكامل التفاصيل العديدة، وتتضج الكثير من الأفكار، وتسقط جملة من البديهيات التي ترسخت في أزمنة اليفاعة مع أحلام الشباب. يستطيع أثناءها الكاتب، وبكثير من الاطمئنان، الخوض في لملمة شظايا تلك الذكريات المتناثرة من منطلقات عامة، ملؤها الحكمة واستخلاص الدروس والعبر مما مضى وانقضى، وذلك وفق نموذج إبداعي منتخب يتراوح ما بين: سيرة ذاتية، مذكرات، يوميات...



ـ فأي صدى يضطلع به اسم المؤلف في توجيه أفق القراءة نحو استخلاص هذه الدروس أو تلك العبر؟

ـ وأي دور يلعبه اسم المؤلف في تكوين القارئ فكرة ما عن طبيعة النص المقروء؟

ـ وأي وظيفة يكرسها هذا الاسم المدني (المشهور) في نوعية إدراك هذا القارئ للقارة المعرفية التي سيحط الرحال في فضاءاتها، ومن ثم توجيه أفق انتظاره هذه الوجهة أو تلك في اختياره لكيفية القراءة؟

يتعلق الأمر، في هذا السياق التساؤلي السابق، بسيرة فيلسوف ومفكر مغربي مشهور، يشرئب لأول مرة إلى كتابة إبداعية تنزاح عما عرف به واشتهر: إنه المفكر والفيلسوف محمد عابد الجابري الذي أصدر قبل سنوات جزءا من مذكراته الشيقة والممتعة، والموسومة بعنوان متميز هو: **حفريات في الذاكرة**.

ولقد جرت العادة بين عموم القراء والدارسين على أن يلحق اسم أحمد عابد الجابري بمجال محدد: ألا وهو مجال البحث العلمي الأكاديمي الصرف. وهذا التنسيب المتعارف عليه قد يحمل في طياته إقصاء ـ بطريقة غير مباشرة ـ للجابري من دائرة الإبداع؛ لأن هذا التوصيف يتغافل عن الصفة الوجودية التي أدخلت الجابري عالم الكتابة من بابه الفسيح عن سبق إصرار وترصد، ألا وهي صفة "الجابري ـ المبدع" قبل أن يشق هذا الأخير مساره الشخصي، من خلال تخصصه في هذا المجال المعرفي أو ذاك.

في هذا الإطار الواسع والخصيب، يمكن قراءة عمله الاستثنائي هذا، حيث يجبرنا الجابري على العودة إلى أصل الرجل: ألا وهو الجابري ـ المبدع، ذو الخيال الفسيح، سواء تعلق الأمر بمجال العلوم الإنسانية أو بفنون كتابية أخرى (مذكرات، خواطر، مواقف أدبية...).

وبكتابته لمذكراته، يعيدنا الجابري إلى دائرة الكتابة من منظورها الواسع. الكتابة باعتبارها

عشقاً وجودياً للكلمة والحرف، هذا العشق الوجودي لدى الجابري نما وترعرع وأينع في شتى المجالات إلى أن أصبح دوحة كبيرة من المصنفات في عالم المعرفة عموما.

1 . العنوان في تعدد إيحاءاته وإحالاته

يتقاطع مدلول العنوان الرئيس: (**«حفريات في الذاكرة»**) مع طبيعة التعيين الجنسي للكتاب، حيث يهتدي الجابري إلى مفهوم جديد لم نعهده من قبل في تاريخ التعييات الجنسية في أدبنا العربي، ألا وهو مفهوم: «**الحفريات...**». وفي هذا السياق، يبرر محمد عابد الجابري توصيف عمله الوحيد هذا بهذا الاصطلاح، بكون وقائع الحياة الشخصية، وكذا الاجتماعية العامة، تتحول مع مرور الزمن وتتدافع، ويغطي بعضها بعضاً، يخنقه أو يمحوه ويلغيه، فإن ما يبقى منها، صامداً هو، حسب ما انتهى إليه الجابري، «أشبه ما يكون بالقطع الأثرية التي تمكنت، بهذه الدرجة أو تلك، من مقاومة عوامل التحلل والاندثار، وسط ما تراكم عليها وحولها من مواد لا - أثرية ولا - تاريخية، فغدت تفرض نفسها على الباحث الأركيولوجي، الباحث المنقب عن الآثار، كمعالم وشهادات ذات معنى، لا أقول في ذاتها»[2].

أما العنوان الفرعي: «**من بعيد**»، فجاء معززاً لمدلول «**الحفريات**» التي لها علاقة بكل ما هو ضارب في العتاقة والقدم. يقول الجابري في هذا المضمار: «عندما كنت أكتب **حفريات في الذاكرة** كانت تنتابني مثل هذه الحالة، أعني الشعور بـ«القدم» وهو ما عبرت عنه بعبارة «من بعيد»»[3]. فقد كان لدى الكاتب إحساس ضاغط بأنه ينتمي إلى جيل كان يمثل درجة الصفر على مستوى الحداثة، ثم قفز إلى المرحلة الحضارية الراهنة، مرحل «ما بعد الحداثة». في حين كانت الرسالة الثاوية خلف هذا التصور، هي رسالة إلى شباب اليوم - أو لنقل معظمهم، الذين يعانون من اليأس والإحباط وانسداد الآفاق - ومفادها: أن الإمكانات المتاحة أمامهم اليوم أحسن بكثير من تلك التي كانت متاحة للجيل الذي كان الجابري ينتمي إليه ليستثمروها ويستغلوها أحسن استغلال في العمل الجاد والمنتج.

فمنذ الوهلة الأولى، يستقر الكاتب في حقل دلالي مغاير لما كان مألوفاً في التعيينات الجنسية السائدة في الأدب العربي، إنه مجال «الحفريات» الذي يندرج في علم الآثار من جهة، ويتناص مع عنوان كتاب فلسفي وفكري دمغ الفلاسفة المغاربة في نهاية القرن الماضي ألا وهو كتاب ميشيل فوكو الشهير: **حفريات المعرفة** من جهة أخرى.

- فما هو الفضاء الجغرافي الذي سيخضع لهذه «الحفريات» من أجل إعادة استكشاف تلك القطع الأثرية النفيسة التي لا تقدر بثمن؟ وما هي طبيعة تلك التحف التي سيقدمها معرض (كتاب) الجابري لقرائه كيما يحققوا متعة المؤانسة والإمتاع في ما هو معروض؟

لقد كان لمنطقة فجيج عبر التاريخ السير ذاتي للجابري أكثر من دلالة. فالمكان هنا ليس مجرد فضاء يحتوي الشخصيات والأحداث ويمسك بتلابيب الزمن، بل هو عنده عمق جغرافي وتاريخي وجمالي أيضاً، كما أنه هاجس المذكرات ونواتها الدلالية والحكائية؛ فهو تبعا لذلك، يُعَدُّ الشخصية الرمزية، المركزية النازلة بثقلها على جسد الحفريات، بحكم تنوع تضاريسه، وغنى ترابه ورماله، وتعدد أطياف سمائه، وتنوع طابعه المعماري المتميز، وتعدد أحوال ساكنته المرئية وغير المرئية، وحيواناته: الأليفة منها والشرسة.

كل هذا التعدد والتنوع والزخم في هذا المحيط الطبيعي والبشري والروحي الزاخر كان له الأثر الكبير في نمو وترعرع الجابري (صبيا ويافعا وشابا...).

في وسط الفضاء الجنوبي اللامحدودة بمنطقة فجيج، ينشغل الجابري، في البداية، باستكشاف ركن قصي يشبه واحة خضراء، مزدانة وسط مفازة لا نهاية لها، ثم يقوم، بعد ذلك، برفع ذلك الركن المستكشف، بانفعال طفولي أخَّاذ، إلى مرتبة التجربة التي أمكن للفرد أن يعيشها، ثم تحويل هذه التجربة إلى مقام التجربة الأدبية التي لها مقوماتها وجمالياتها الخاصة.

فمن أعماق الزمن البعيد، وفي حمأة ازدحام أطيافه وامتداداته، وتداخل صوره، تعرض «حفريات» الجابري أهم منعطفات العالم الذاتي والموضوعي، باعتبارها قطعا أثرية يتم اسرجاعها من ذاكرة النسيان، من حوض الزمن الآخر الذي ولى وانقضى، ليتبلور في فضاء الكتابة من خلال هذه الحفريات.

من هنا كانت مناسبة الكتابة الملحة لهذه المذكرات هي الخوف من فقد عناصر مضيئة من ذاكرة الرجل الزاخرة، كما كان الهدف، كذلك، مقاومة مظاهر النسيان وثقافة التعرية والمحو لكل ما هو متألق ومشرق في أزمنتنا البعيدة، وبالتالي تسجيل الشهادة الكبرى في حق ما مضى، من أجل استشراف ما سيأتي.

فما قام به الجابري هو عملية إرجاع أو استرداد قطع أثرية من ذاكرة الزمن البعيد: قطع سير ذاتية، مدموغة بختم عابد الجابري الخاص، باعتباره الفيلسوف والمفكر والسياسي والأكاديمي، الذي تربع على عرش إمبراطورية علمية مترامية الأطراف...

ومن أجل تحقق فاعلية هذا النوع من الحفريات في طبقات الذاكرة، كان على الجابري أن يتعامل مع مجموع العناصر والمكونات والمواد الخام المستكشفة على قدم المساواة، من هنا تحضر كل المكونات المرتبطة بتجربة الذات (كل ما هو اجتماعي وسياسي وديني وعاطفي...)، بل كان عليه أن يستثمر مجموع هذه المكونات دون مفاضلة بينها.

أما تجليات هذه الحفريات، فهي متعددة ومتنوعة؛ فهي حفريات في طبقات الأنساب، حيث يعود بنا الجابري إلى دلالات الاسم الشخصي: «إنه يتذكر هذا جيداً، ويتذكر كذلك وبنفس القوة والوضوح، قصة تسميته «محمداً» كما قصتها عليه جدته لأبيه في مرحلة متقدمة من طفولته، وعندما أصبح ملازماً لها في بيت أهله من أبيه، بعد زواج أمه بمدة قصيرة. لقد أخبرته غير ما مرة أن أخواله كانوا يريدون تسميته بـ: «عبد الجبار» تيمناً بجدهم سيدي عبد الجبار الفجيجي العالم المشهور الذي سبقت الإشارة إليه. كان هذا العالم الجليل أحد آباء جده لأمه، فأراد هذا الأخير أن يخلد اسمه في حفيده تيمناً به...»[4].

كما تمتد هذه الحفريات لتطول تاريخ المنطقة العتيق، وهنا تنثال من الذاكرة صور محطات متعددة ومتنوعة مستعادة. وهنا يتم استحضار الكثير من الأخبار عن التاريخ العميق لمدينة فجيج، من حيث: التسمية، والسكان الأصليون، والموقع الجغرافي، تاريخ المقاومة للمستعمر، أهم رموز المقاومة، رموز رجال الدين والعلم، دون أن يتناسى عادات وتقاليد المنطقة التي كانت تشكل لحمة المجتمع مثل: «التويزة»، حيث يذكر أن أهل القبيلة وهم منهمكون في بناء سقف المسجد: «كانوا يتحركون بوتائر متناغمة ينشدون أناشيد جماعية فيتناغم صوتهم الجماعي مع إيقاع الملاكز على أرضية سقف المسجد....»[5].

أما باقي مظاهر وتجليات الحفريات في هذا الكتاب، فتلوح من خلال إعادة قراءة مظاهر البداوة والتحضر والتغريب في تلك الفترة. إذ يشدد

الجابري على وجود تراتب ثقافي - أو طبقات إن صح التعبير - في الثقافة الواحدة. ذلك أن اختلاف ثقافة «البادية» (تعني هنا كل ما هو خارج المدن) عن ثقافة «المدينة» (ثقافة الأحياء الأرستقراطية التقليدية) ظاهرة وجلية، ترافق تاريخ المغرب منذ أقدم العصور إلى الآن.

بالإضافة إلى رصد المذكرات ما وقع من تحولات نتيجة المد الأوربي الحداثي الذي بدأ ينتشر ويتغلغل من خلال الاستعمار، حيث شرع المستعمر في غرس بنيات الحضارة الحديثة في الأقطار المستعمرة مركزاً على «المناطق النافعة». هكذا أخذ مركب ثقافي آخر، أوربي «حداثي»، يترسب شيئاً فشيئاً فوق ثقافة «رقة الحضارة» وعلى هوامشها، «ليتحول «الجبل» الثقافي ذي السفحين إلى ما يشبه مقطعاً جيولوجياً من طبقات ثلاث: مقطع ثقافة «خشونة البادية» ومقطع ثقافة «رقة الحضارة»، ومقطع ثقافة «العصر الحديث»»[6].

وبالرغم من السطحية الظاهرة لبعض هذه الأحداث، فإن اندراجها في سياق نفسي واجتماعي وثقافي محدد، يعطيها أبعاداً ودلالات زاخرة في هذا السياق. ذلك أن الرهان الأساس في هذه الحفريات كان هو استعادة نوع من الفهم الخاص لطبقات تلك الذاكرة المكتنزة بالأخبار والمعطيات والوقائع.

2. دلالات توظيف الصورة في «الحفريات...»

لم يعد مفهوم الكِتاب مقتصراً على ما يحمل بين طياته من إبداع، بل أصبح التركيز على مظهره الجمالي من بين الاهتمامات الملحوظة والطريقة للكتَّاب والناشرين قبل إخراج الكتاب إلى السوق. وهذا ما يَبْرُز بجلاء في كل ما يتعلق بالجانب المادي في صناعة الكتاب: شكليات تقديم الكتاب، طريقة عرضه في السوق...

وقد حظيَ غلافُ كتاب **حفريات في الذاكرة** بصورة تفي تأويلاتُها وتشكيلاتها الدلالية بمضامين الحفريات، كما تتصادى، كذلك، مع العنوان الرئيس والفرعي في أكثر من جانب، من هنا يتحقق جانب التفاعل والتجاوب بين عناصر العتبات في هذا النص.

إن صورة الغلاف تعتبر إحدى العناصر الأساسية التي يتم من خلالها التعرف على مضمون الكتاب تعرفاً ثانياً، بعد تعرفنا الأولي من خلال محطة العنوان. ذلك أن صورة غلاف الكتاب تمثل الأيقونة الحية للعنوان، سواء من خلال طبيعة الصورة التي تبدو أنها من الصور المأخوذة باللونين الأبيض والأسود (على مستوى تاريخية الصورة)، كما نجدها تمثل روح العنوان، كذلك، من حيث المدلولات الأخرى، التي تعطي الانطباع بأننا أمام درب من الدروب العتيقة للمدينة، حيث يتراوح تقديم هذا الزقاق بين العتمة (اللون البني) والإضاءة (اللون الأبيض). في حين تقدم نهاية هذا الزقاق بشكل تدريجي، وهي عبارة عن ثقب في جدار ينفذ منه ضوء خافت، كأنه منتهى الزقاق في دقته المتناهية...

وإذا كانت الحمرة الضاربة إلى اللون البني تؤطر صورة الغلاف، فلأن هذا اللون عادة ما ينسب إليه شدة الصيف والحرارة، وهذا ما يعادل المناخ الطبيعي للمنطقة المحال عليها مرجعياً...أما اللون الأبيض، فعادة ما يوظف على أساس أنه لون فجري، أو هو لحظة الفراغ التام بين الليل والنهار، أو أنه ذلك اللون البدئي الذي يصبح في مفهومه النهاري لون الكشف[7]....

أما ذكاء اختيار موضوع الصورة المركزي، فلا يتأتى من هذه الصور في حد ذاتها (ونظيرها كثير في بطاقات الكارطبوسطال)، وإنما من خلال ما تخلقه

من هارومونية مع المكان الموصوف (دروب فيجيج)، ومع العنوان الحامل لدلالات العتاقة والقدم (اللونين الأبيض والبني)، بالإضافة إلى أن الصورة توحي بسفر عميق في نفق يتروح بين الإضاءة والعتمة (السفر في الأزمنة الماضية)، وينتهي مسار هذا الزقاق العتيق بثقب في جدار يمثل كوة ضوء خافتة تتراءى بعيدة لدى الناظر.

هكذا تخلق الصورة اتساقاً وانسجاما هارمونيين مع كل من العنوان الرئيس، وكذا مع العنوان الفرعي كذلك، ومع ما سيتضمنه المتن بطريقة استباقية. إذ بمجرد ما يتلقى الرائي هذه الصورة، حتى يتحول فعل النظر، في سياق التفاعل السيميائي، من مجرد فعل للإبصار المحايد إلى انخراط عضوي في فعل الإبصار من خلال شبكة من الانفعالات الإدراكية والمفهومية، التي سيتمثلها عند انتهاء قراءة الكتاب. وهذا ما يحاول الكاتب تقريبه إلينا في المتن لاحقاً. يقول الجابري في وصف نظير هذه الأزقة: «كانت فيجيج تتألف زمن طفولة صاحبنا - وما زالت إلى اليوم - من سبعة قصور. و«القصر» هو عبارة عن تجمع سكني، من منازل مبنية من الطوب ومسقفة بخشب النخل والتراب. أما الأزقة فبعضها عار وبعضها عليه سقف يحمل غرفة تابعة لهذا المنزل أو ذاك»[8].

والظاهر أن هذا التوصيف ينطبق على الصورة موضوع غلاف الكتاب. صورة تعرفنا بنموذج من بعض الممرات الضيقة للمدينة القديمة، ربما ليصنع منها الكاتب بعد ذلك بوابة فسيحة للسرد من منظوره الخاص. في حين نجد أن صفحة الغلاف الأخيرة (الصفحة الرابعة)، تتضمن منظراً عاما لجزء من القصر في بدايات ساعات الشفق، مع شموخ باسق لشجر النخيل الذي يتباهى به سكان المنطقة (فجيج).

أما الصور الأخرى التي وضعها الجابري في ذيل الكتاب، فموضوعاتها متعددة: منها صور شمسية للمناضل الذي له حضور قوي في الكتاب وهو: «الحاج محمد أفرج» (بالأبيض والأسود). بالإضافة إلى صور ملونة أخرى عن مآثر معمارية وتاريخية من صميم المدينة العتيقة: الصومعة، والمسجد الجامع، مدرسة النهضة المحمدية، أطلال من قصر أولاد جابر، منظر عام لقصر زناكة...

هذه الصور تعبر عن عمق ارتباط الكاتب بالمكان، وتلقي، في الآن ذاته، نظرة مختصرة على مآثر بوابة الصحراء في مختلف تمظهراتها. فهي صورة ورقية حية، تنقل موضوعاً وفضاء، تجسده وتشخصه كاختيار جمالي قبل أن يكون اختياراً مرجعياً تماثلياً. إنها صور استعارية لجماليات الفضاء الذي فتن به الكاتب أيما افتتان. صور تمثل نسقا دلاليا يواكب رؤية الكاتب ومقصديته. وباختصار شديد: إنها، في الأخير، الشبيه الكامل للواقع/ المكان دونما توهيم أو تعمية، وبذلك يتلازم «المقروء» Lisible، مع «المرئي» visible»» في تشكيل العناصر المادية لغلاف الكتاب المذكور ويتفاعل معه.

وهنا نستحضر دلالة البعد الأركيولوجي في إستراتيجية الكتاب ككل. ففي هذا الجانب بالضبط، يغدو الكاتب، من خلال اختياره للصور إياها، بمثابة أركيولوجي شغوف بالمحافظة على الآثار الرمزية للمنطقة. أما الكتاب فيصبح متحفاً للصور المميزة التي تجسد جماليات المكان من وجهة نظر الكاتب نفسه. هذه الصور وإن بدت لنا مألوفة وعادية إلا أن معانيها عميقة وباطنية من منظور من يحرص على المحافظة عليها كقطع أثرية بالغة القيمة.

من هذا المنظور التفاعلي، يتحقق ذلك التلاؤم الجواني (تمثلات الكاتب لعنصر المكان) والبراني (المكان في تعدده وتنوعه)...فوصفه للمكان، من هذا

المنظور، هو انبجاس جواني لطاقة يتم تحريرها عبر فائض القيمة من التمثلات الرمزية التي يحتفظ بها الكاتب عن مسقط رأسه. وهذا ما يعبر عنه الجابري لدى قوله: «أن يعيش المرء ذكرى معينة بطانتها الوجدانية أو بما يماثلها تقريباً شيء ممتع حقاً وإن كان ينطوي في بعض الأحيان على تحسر أو ما يشبهه. فالأمر يتعلق هنا بما يشبه «السفر إلى الماضي» في جو من نسيان الذات والخروج عن العالم»[9].

ثانياً: حفريات الجابري في مراتع الصبا والشباب

يشعر الجابري وهو يتهيأ لمواصلة تتبع منعرجات مساره الشخصي أيام طفولته، والتعريف بالبيئة التي نشأ فيها وقضى طفولته، أن الطبيعة الصحراوية قد أثرت عليه في كثير من النواحي، وصبغته بصبغتها. هذا ما تجليه لنا حفرياته التي يحتفي من خلالها احتفاء العاشق بالمكان الأول، مكان النشأة (فجيج).

فقد رسخت الصحراء (باعتبارها فضاء رمزياً) قيمة التحدي لدى الجابري تجاه كل العوائق الذاتية أو الموضوعية التي قد تعترض مساراته المختلفة. هذه القيمة الروحية مثلت له أعظم الأسوار والحصون الداخلية لدرء عناصر الفشل واليأس والغبن الاجتماعي، كما أكسبته ثقة قصوى في الحلم بغد أفضل، وسكبت الكثير من مياه الفرح في دوارق الروح، وعلمته الدرس الأساس في حياته: أنه ليس ثمة ما يُثري فقر الجسد كغنى الروح، وأن بذرة العمل الدؤوب، هي الطريق الأنجع لاقتطاف ثمرة النجاح المرتقب.

فهذا المفكر الكبير هو ابن هذا الفضاء الصحراوي القاسي، ورؤيته للعالم هي رؤية كاتب تطبع بطباع أهل الصحراء. إنه صحراوي حتى العظم، من هنا درجة تماهيه مع عينة من النباتات الصحراوية التي تقاوم كل أشكال التصحر والتعرية، نباتات عرفت سيقانُ جذاميرها كيف تشق طريقا عبر تلك الأرض الجرداء، التي لا نعدم فيها نخيلاً وواحات فيحاء بين أفياء هذا الفضاء الصحراوي أو ذاك، إذ تموت النباتات التي لا ترتوي في مقاومة الزمن من عمق ذاتها، إلى أن تبلغ أعمق الطبقات الأرضية، حيث الفرشة المائية متاحة لمن يصبر، ويشقى ويغالب عوامل الزمن وصروفه.

فهذا الفضاء، من منظور الجابري، ليس هو المساحة الجغرافية الصماء، ولكنه نتاج علاقة هذه الجغرافيا بالبشر في ديناميتهم اليومية، وفي كل ممارساتهم الحياتية: طقوسهم وعاداتهم وتقاليدهم وأعرافهم. وكأن طموح الرجل الجامح هو أن يكتب عن الصحراء عبر تجلياتها المختلفة، معمقاً هذا كله بفكرة بناء حفرياته، في هذا الشق بالضبط، بالعناصر الأربعة للكون التي توارثناها عن الأسلاف: التراب والماء والهواء والنار.

فما قام به الجابري بالأساس هو نوع من **حفريات الذاكرة**: ذاكرة مدن «الأطراف» التي همشها المستعمر، واعتبرها مندرجة في ما يسمى بـ«المغرب غير النافع»، فتكرست هذه الرؤية بطرق أخرى في مراحل ما بعد الاستقلال إلى يومنا هذا...

فمن وجهة نظر الجابري، عندما بدأ المد الأوربي الحداثي ينتشر ويتغلغل من خلال الاستعمار، وبدأ هذا الأخير يغرس بنيات الحضارة الحديثة في الأقطار المستعمرة مركزاً على «المناطق النافعة»، أخذ مركب ثقافي آخر، أوربي: «حداثي»، يترسب شيئاً فشيئاً فوق ثقافة «رقة الحضارة» وعلى هوامشها، ليتحول «الجبل» الثقافي ذي السفحين إلى ما يشبه مقطعاً جيولوجياً من طبقات ثلاث: «مقطع ثقافة «خشونة البادية» ومقطع ثقافة «رقة الحضارة»،

ومقطع ثقافة «العصر الحديث»»[10].

هكذا غدت فجيج (جنوب الروح) مسقط رأسه، مشهداً شاسعاً للتعبير والبوح المتأني. فالمكان هنا ليس مجرد فضاء لمراتع الصبا والشقاوة والنزق فهو يحتوي، كذلك، على الشخصيات والأحداث، ويمسك بتلابيب الزمن، بل هو عمق جغرافي وتاريخي وجمالي أيضاً، حيث نجده يسائل الأطلال الدارسة ويستنطقها، ويستكشف علامات المكان وأثرها على كل الموجودات، ويناجي التاريخ المحلي الحديث مرات عديدة، منقباً في طبقات تشكل المجتمع الفيجيجي، باحثاً عن حقائق لم يكتبها التاريخ المحلي للمنطقة في سجلاته الرسمية.

ويبتدئ وصف المكان في مفتتح هذه الحفريات بتحديد الموقع الجغرافي لفجيج ورصد تضاريسه، ومنها ينتقل إلى البناء المعماري للمدينة (القصور الخربة)، ليغوص بعدها عميقاً في وصف دواخل البيوت بأثاثها، وبتقسيم هذه القصور، وصولاً في النهاية إلى سرد بعض الأحداث والوقائع العجيبة التي يحفل بها المكان.

1. تجليات المكان في «الحفريات...»

من الأفضية الحميمة في حفريات الجابري، نجد صورة: «البيت» الفجيجي المرسوم والموصوف بعناية فائقة. فحالما يستدعي الفرد منا بيت طفولته ينخرط مباشرة في وضعية حلمية، تمهد للمتذكر أسباب الشعور بالطمأنينة والأمان.

فغاستون باشلار يعتبر البيت كياناً من الصور التي تعطي الإنسان براهين أو أوهام التوازن، ونحن نعيد تخيل حقيقة هذا البيت باستمرار، بحيث «إن تمييز كل صوره يعني أن نكتشف روح البيت»[11] عموما، باعتباره فضاء حاملاً لقيم الراحة والدفء والاستقرار الإنساني. فهذا البيت بالنسبة للجابري لم يكن فضاء «خاصا» بهذا المعنى، بقدر ما كان «ملكاً» يشارك الأسرة فيه كائنات أخرى (حيوانات منزلية أليفة وطيور...)، وكائنات لا يؤمن شرها ولكنها غدت مع الوقت من «أهل الدار».

لكن مذكرات الجابري لم تقتصر على الوصف والملاحظة والتعليق على ما هو ظاهر، بل حاولت الكشف عن البنية العميقة للمكان الصحراوي بصفة عامة والفجيجي خاصة، وأثرها في الفرد والجماعة عبر تتبع عنصر المدهش والغريب في تمظهراتها. فلطالما وصفت الصحراء بالفضاء المدهش والعجيب والملغز، لأنها مهد لكل ما هو مقدس ومفارق للواقع وعجائبي، وهذا ما يجليه الجابري في ثنايا هذه الحفريات...

وفي هذا المقام، يسترجع الجابري قصة «صاحبة الدار» التي انطبعت في ذاكرته إلى اليوم. ففي ذلك المساء والظلام يخيم على جميع أجزاء البيت، إلا من أشعة خافتة يرسلها مصباح الزيت المعلق على جانب الموقد؛ «فجأة استرعى انتباه الجميع صوت في السقف شبيه بحفيف الأشجار، فالتفتوا جميعاً بما فيهم صاحبنا الذي لم يكن عمره يتجاوز الرابعة، وإذا به يرى ما يشبه قطعة من حبل غليظ، تزحف في هدوء وكبرياء على حافة الجدار، تلامس السقف في اتجاه ثقب على الجدار المقابل (...) نظر أفراد العائلة إليها وقال احدهم بكل هدوء وعدم اكتراث: «إنها أفعى». أما صاحبنا فقد انتابه شعور بالخوف أول الأمر ولكنه سرعان ما عاد إليه كامل هدوئه واطمئنانه عندما سمع جده يقول: «إنها صاحبة الدار، لا تؤذي أحداً، فلا تشغلوا أنفسكم بها»»[12]. فذكريات العالم الخارجي لن يكون لها أبداً نفس وقع الذكريات المستوحاة من فضاء البيت على حد تعبير باشلار[13].

كما أنه من بين أهم الوقائع التي انطبعت في الذهن، وعلاها غبار الزمن، ثم استعادتها الذاكرة في حالة صفاء ذهني ملحوظ: الذكريات التي تحضر بمناسبة الحديث عن الكائنات التي «تشارك» الإنسان في ملكية البيت أو أمكنة أخرى (منازل وبساتين وغيرها). إنها استرجاعات تتعلق بالمخلوقات المفارقة للواقع من جن وعفاريت وكائنات أخرى غير مرئية، وهم أكثر شركاء بني الإنسان أهمية في تلك الأزمنة والأمكنة. إنهم لا يرون في النهار ولكنهم يعمرون المكان ليلاً كما كان متصوراً وقتذاك.

يتذكر الكاتب كيف كان يستيقظ ليلاً على دقات ترسل صوتاً أشبه بصوت الدق على المهراس أو على مسمار في الجدار، فينتابه الخوف ويلتصق بجسم من كان ينام بجانبه. ولكن سرعان ما كان يعود إليه اطمئنانه «عندما يقول له الذي بجانبه: نم لا تخف، إنهم فقط الذين لا يسمّون، إنهم "المسلمين" يقومون بأشغالهم، يدقون القهوة أو يثبتون وتداً (أي الجن)».[14].

وعموماً فقد كان كل شيء في هذه الأمكنة «يرتبط مع غيره من الأشياء بعلاقة وشيجة، علاقة العشرة والمساكنة: الأطفال والأمهات والآباء، والإخوة والأقارب، والحيوانات والطيور والزواحف والحشرات والجن والملائكة والقمر والنجوم... كل هذه الكائنات وغيرها كانت تسكن فضاء واحداً، تربطها مع بعضها علاقات الألفة والمعاشرة وعلاقات «المعرفة»: الجميع يعرف القمر والقمر يعرف الجميع...»[15]. فهو يتمثل عبر كل هذه الحيوات والأشياء، وما يميز وجودها أنها عناصر فاعلة ومؤثرة في عالم المكان، لا تظهر مستقلة عن وجود الإنسان، بل تتجلى كجزء أساس من هذا العالم...

2. مظاهر الاحتفاء بالجمال الطفولي في «الحفريات...»

في هذه المذكرات ثمة إصرار مكين على ضرورة التوقف عند مرحلة الطفولة، والغوص في تفاصيلها التي لا ضفاف لها. فالرجل مفتون بالجمال الطفولي الأصيل، ربما حسب تعريف برنارد شو: «العبقرية هي استعادة الطفولة عن قصد»؛ لذلك لا يجد القارئ أي غموض في توصيف مؤثثات المكان الذي تعبق بتفاصيله ذاكرة الكاتب، حيث نلفي أنفسنا أمام صفاء مدهش في عرض حيوية المكان الفجيجي الموصوف، من خلال وعي طفل منبهر بتضاريس الحيز الفضائي الذي يعيش في خضمه.

فالجابري يستعيد تلك الأمكنة بنوع من النوسطالجيا العميقة، كما لو كان يعيد اسكتشاف أبجدية الحياة من جديد. فها هنا المنزل الغابر، وهناك الترعة المترعة، وفي جانب آخر ينتصب المسيد، وذكريات أخرى قابعة في شقوق الذاكرة تتقطر منها تقطراً.

وتشق الحفريات طريقها إلى ذاكرة سحيقة، عبرها يستكشف الكاتب قوة التعرف على الذات الحاضرة، من خلال القيم المفتقدة التي رسخها الزمن الطفولي، وبالتالي اللوذ بماض تتفجر صوره عن طريق إشراقات باهرة على شكل ارتجاعات، تنثال على تفكيره عبر صوت داخلي، ليستكين إلى لحظات الزمن الطفولي، كأنما يجد الجابري لذة وراحة واستمتاعا في فعل الحكي هذا.

وحينما سيخرج الجابري من فضاء البيت/ الداخل سينتقل بنا إلى فضاء الشارع/ الخارج، حيث يسترجع ذكريات صداقاته مع أترابه واقرانه، ليتوقف عند صداقته مع طفل في مثل سنه، يسكن قريبا من منزله، «لا بل كان المنزلان متلاصقان يسند

أحدهما الآخر ويسندهما معاً من الخلف المسجد الكبير، الجامع. كان ابن الجار - واسمه «حمو زايد»، بينما كان صاحبنا يومذاك يدعى «حمو عابد» كان طفلاً في مثل سنه: ما بين الثانية والثالثة من عمرهما...» [16].

يستطرد الجابري - بنوع من التلذذ والوله بما سيحكيه - سرد أطوار صداقته مع هذا الفتى، كما لو أن الأمر يتعلق بمرحلة مقتطعة من مسار الزمن الواقعي. وهنا يشبه علاقته بصاحبه: «بعلاقة المتصوف مع ربه. إن صداقة الأطفال تنطوي على أسرار لا يعرفها الكبار، أسرار فقدوها نهائياً عندما فقدوا براءة الأطفال...» [17].

فقد كانت نوبات الحنين إلى الماضي تجتاح الجابري اجتياحاً هادراً، أما الصور التي يتمثل فيها هذا الماضي، فهي صور الحياة الهادئة المسالمة الساذجة العفوية والبريئة التي كان يحياها في شبابه، وفي مراتع الصبا بين رفاقه وأترابه. وهي صور تنحو به منحى رومانسياً، وفاءً لهذا الماضي الجميل الذي يتفيأ الجابري بظلاله الوارفة، كأنه يحلم باسترداد بعضه من قبضة الدهر الغشوم، كما الفردوس المفقود.

وإذا كان مجال الحديث عن جنوب الروح «يقتضي الحديث عن الصحراء التي تنتمي إلى سجل الخيالي أكثر مما يقتضي الحديث عن تلك التي تنتمي إلى سجل الواقعي، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الصحراء الواقعية هي بهذا الشكل أو ذاك من العناصر الأساسية في تكوين الصحراء المتخيلة» [18]، فإن الصور الحالمة التي رسختها مرحلة الطفولة في وجدان الجابري تتضاعف وتكاثر.

وهنا يسجل الجابري الفرق بين السذاجة والبراءة في سلوك الأطفال من خلال لعبة «الزوج والزوجة»، مشيراً إلى أن الأطفال يتصرفون في هذه اللعبة لا بـ«براءة الأطفال» بل بحيلة ومهارة ساذجتين، يخفون بهما سلوكهم على ذويهم، غير هادفين إلى الحصول على أية متعة سوى متعة «الخفي» و«الممنوع»، تدفعهم إلى ذلك الرغبة في تقليد الكبار.

في ظل هذا التصعيد الذي بموجبه يرتفع زمن الطفل إلى زمن الحلم المقتطع من الزمن والمكان الواقعيين، يتذكر لحظة من اللحظات، أثناء وصفه لعملية بناء وترميم جزء من المسيد، لم يشعر إلا والقسم الأعظم من الرجال الذين كانوا منهمكين في العمل وقد اختفوا تحت التراب. لقد ابتلعتهم الأرض ابتلاعاً، حيث هوى بهم سقف المسجد فصاروا تحت ركامه. نجا صاحب الحفريات بأعجوبة من هذا الحادث، بعد أن شعر فجأة بيد قوية تمسكه من خلف وتلقي به بعيداً إلى الوراء.. بينما قضى صاحبه في هذا الحادث المأساوي الذي لا زالت كل حركاته وسكناته تتردد في ذاكرته...

كما عكف الجابري في حفرياته، كذلك، على رصد مظاهر الحركة في دروب وأزقة القصور، ووصف مظاهر عيش الناس، وكيف يدبرون أمورهم الحياتية المتعددة والمتشعبة، من خلالها يتحرى كل ملامح هذه الموصوفات عبر تلك اللقطات الشديدة الاختصار، التي برع في استدعائها بنوع من الرؤية المجهرية الدقيقة...

فقد استطاع الجابري أن يتمثل روح الجنوب بعوالمه وقيمه ومفارقاته، إذ جعل منه تعبيراً رمزياً واستعارياً عن مدن الجنوب، يستشرف عوالم تطفح بالغرابة وبعناصر العجيب من الوقائع والأحداث، عبر استحضار صورة المرأة وعلاقتها بالغواية؛ صورة المقاومة المرتبطة بالعرض والشرف.

وفي هذا النطاق الخاص، يورد الجابري حكاية الوصية التي غدت موشومة في طبقات وجدانه ولازمته طول العمر، وذلك حينما صادفه جده وهو يلعب مع الطفلة زوجة خاله في المنزل حينها دعاه إليه ليهمس له في أذنه: «لا تلعب مع فلانة (زوجة خاله)، إنها امرأة...».

ويؤكد الجابري اليوم تأكيدا قاطعاً أنه ما أن سمع من جده تلك الكلمات حتى شعر بخندق لا قرار له قد حفر فجأة ليفصل بينه كـ«رجل» وبين فلانة كـ«امرأة». وأكثر من ذلك يستطيع أن يؤكد جازماً أنه منذ تلك اللحظة «رسخ في وعيه أن علاقة «الذكر» بـ «الأنثى» من بني الإنسان لا يمكن أن تكون بريئة بالكامل مهما كان سنهما.

لقد صار يدرك منذ ذلك الوقت أنه لا بد أن تكون هناك وراء علاقة الصداقة واللعب بين الصبي والصبية، بين الفتى والفتاة، شيء غير مرغوب فيه. لم يكن صاحبنا يدرك ما هذا «الشيء»، ولكنه مع ذلك يستطيع أن يؤكد الآن أنه شعر آنذاك بما يشبه وخز الضمير من جراء ما كان يمارسه من قبل من ألعاب«الزوج والزوجة»...

هذه الواقعة بقيت حية في وعيه، تفعل فعلها فيه منذ ذلك الوقت، بل إنه يستطيع أن يخمن بأن أناه الأعلى، الخاص بهذا المجال، قد تأسس على هذه الواقعة، وبالتالي فعلاقته بالمرأة عموماً "محكومة"، إلى حد كبير بهذا النمط من الأنا الأعلى، حتى أنه ليذكر أنه كثيراً ما حدث له وهو شاب أن حمل نفسه على صرف النظر عن أية فتاة تشد إليها بصره، وذلك تحت ضغط سؤال كان يأتيه من أعماق نفسه ليهمس في أذنه: «ما دمت لن تتزوجها فلماذا تشغل نفسك بالنظر إليها»؟[19].

كما أن الفضاء في الحفريات ليس زمنياً فحسب، بل إنه تاريخي كذلك، أي أنه مجال لما هو واقعي وما هو مفارق للواقع، ما هو ديني وما هو دنيوي، ما هو خرافي وما هو أسطوري. ويتم تعزيز هذه التذكرات بتعيين أسماء شخصيات (مربين قساة من عوالم المدرسة أو المسيد) وأماكن (مغلقة ومفتوحة)، وفقرات موجزة منتزعة من التواريخ والرسائل واليوميات التي لها أكثر من علاقة مع الواقع الموضوعي للأفراد والجماعات.

وإذا كان للمكان تعدده وتنوعه في هذه الحفريات؛ فإن للزمن امتدادات سواء في الماضي، مما يقتضي فهم اللحظات الزمنية المتباينة، ومحاولة تأويلها انطلاقاً من الحاضر. لأجل ذلك، فان المستوى الثاني من السرد لا يقتصر على استحضار أحداث ومغامرات عديدة في فجيج وبوعرفة ووجدة والدار البيضاء، بل يسعى الجابري إلى إبراز ذاته بقوة من خلال طبيعة الأفكار والتصورات والتأملات المرافقة لما عاشه، من هنا يطل الجانب الفكري والتربوي والتثقيفي حاضراً بقوة، ويطل علينا من ثنايا المذكرات وشقوقها...

ثالثاً: «الحفريات...» وقضايا التذكر والنسيان

جرت العادة أن يشبه المرء الذي يطالع ماضي حياته، مثل من يطالع كتاباً قد مزقت بعض صفحاته، وأتلف الكثير منها. وهذا راجع إلى الحوائل التي تحول دون الحفاظ الدقيق على هذا التاريخ الشخصي كما هو.

فهناك إكراهات لا إرادية كالنسيان الطبيعي الذي ينتج عن تقدم الإنسان في العمر، وإكراهات أخرى مرتبطة بالبعد الأخلاقي والاجتماعي الذي يتجلى في «الحياء». فهذا العامل مستحضر لدى الكاتب العربي الذي يبدو ميالاً إلى التغطية والتستر، وإلى المكابرة وإخفاء ما لا ينسجم مع التيار العام،

والقفز على ما قد ينال من سمعته وينقص من قيمته؛ قيمته الاجتماعية.

ولقد أثير على هامش قراءة هذا الكتاب نقاش مفصلي بين بعض المثقفين (حسن نجمي ومحمد أنزولا)، حول موضوع حدود التذكر والنسيان في الكتابات السير ذاتية. أما سياق هذا الحوار فيعود إلى إيراد الجابري بعض الوقائع التي كان لها الأثر الكبير في تكوينه النفسي.

يتذكر الجابري بوضوح الوضع الجسماني الذي كانت عليه أمه وهي تغزل حينما اتجه برأسه، وهو يحبو، نحو تلك المنطقة الوحيدة من جسم أمه التي لم تكن في متناوله، والتي كانت تشكل بالنسبة إليه، المجهول الأكبر. والأطفال مولعون دوماً بالكشف عن الأسرار وارتياد المناطق الممنوعة. لم يشعر إلا ويد أمه «تدفعه بعيداً عنها دفعة عنيفة قضت على فضوله، وجعلته يحس بما يمكن أن يفسره اليوم بنوع من الندم، شبيه بذلك الذي يحس به من ارتكب خطأ واعترف به أمام نفسه»[20].

- فهل يستطيع الجابري أن يتذكر تلك الواقعة وهو ما يزال في سن مبكرة حينما كان يحبو (أي السنة الأولى والثانية من عمر الطفل)؟

سؤال مركزي تثيره «حفريات» الجابري من وجهات نظر مختلفة ومتباينة. إذ لا بد من الانطلاق من بديهة مؤداها: أن إعادة الخلق الحقيقي للحياة برمتها كما عاشها صاحب المذكرات، إعادة محكمة ودقيقة، لهي أمر مستحيل، مهما حرص الكاتب على التزام «الحقيقة» فيما يكتبه عن نفسه. فهو يضطر إلى انتخاب العبارة المناسبة التي تحول دون نقل الحدث/الأحداث بما يعادلها على المستوى النفسي والحسي الذي لا شك أن له فرادته التي تميز بها وقت وقوعها.

ومما لا شك فيه أن الصياغة اللغوية وفق مبدأ التخييل، يضفي الكثير من التعديلات والتغييرات على الحدث - الأصل، في حالة افتراضنا حقيقة ما يسرد ويروى. وقد أفصح الكثير من الكتاب في كتاباتهم الشخصية عن ذواتهم، مؤكدين صدق وصراحة ما يروونه، إلى حد أن بعضهم بلغ من حرصه على التزام «الصراحة» درجة التصريح بالعيوب والنزوات الشخصية.

أما عن جدلية التذكر والنسيان، ومدى الاعتماد على قوة الحافظة أو ضعفها، فإن للجابري وجهة نظر في الموضوع على المستوى المعرفي. وهذا الرأي هو الذي يدعم حقيقة ما أورده من أحداث ترتد إلى زمن سحيق، يقول في هذا الصدد: «على كل حال فمن الأمور المقررة في علم النفس أن ذكريات الإنسان قد ترجع إلى السنة الثانية من عمره، وهذا أمر شائع، ولكن هناك من يرجع بذكرياته إلى السنة الأولى. ومع أن هذه الذكريات المبكرة يطويها النسيان في الغالب بعد مدة وجيزة فإن منها ما يبقى حياً مدى الحياة لكونها تكون موضوع تذكر من حين لآخر. وهذا ما حدث لصاحبنا»[21].

فقد يكون لبعض الأحداث التي تشكل منعطفات كبرى مغزى مهماً، وأثراً كبيراً في نفسية الفرد، ولحجم وقعها على ما سواها من الأحداث الأخرى، فإنها تفرض نفسها على المتذكر، فتستقر في لا وعيه وتترسخ في ذاكرته. يقول برجسون في هذا المقام: «الذاكرة لا تقوم إطلاقا على تقهقر من الحاضر إلى الماضي، بل تقوم على العكس على تقدم من الماضي إلى الحاضر، في الماضي إنما نضع أنفسنا دفعة واحدة. ننطلق من حالة ممكنة نسوقها شيئا فشيئا، خلال سلسلة من مستويات الشعور المختلفة، حتى الحد الذي تصير فيه مادية في إدراك راهن، أي حتى النقطة التي تصبح فيها حاضرة وفاعلة»[22].

فما إن تستدعي الذاكرة هذا الحدث الذي طواه النسيان، على إثر مناسبة طارئة أو خاطرة عابرة أو لمحة مضيئة يهجس بها الذهن، حتى تشعَّ الذاكرة من جديد، فتستعيد الماضي الذي اندثر أو كاد، وتستحضر الصورة التي غابت في أفق الذاكرة، فإذا بها كأنما تصحو من نوم طويل أو تستيقظ من سبات قديم.

هذه الواقعة بالضبط تحفر عميقاً في دواخل الكاتب، وتعود بين الفينة والأخرى للظهور والتجلي. ذلك أن الجابري يشدد على صدق هذه الذكرى التي ترتد فعلاً إلى سن مبكرة (السنة الأولى أو أكثر). ومستنده في ذلك أنه كان يسترجعها، أو على الأصح، كانت تعود إليه تلقائياً لتفرض نفسها من جديد في ذاكرته الحية، كلما شاهد أمه في مثل ذلك الوضع الجسماني وهي بصدد الغزل، فيحني رأسه وينصرف أو يتشاغل بشيء آخر، وكأنه يحاول نسيان ذلك المشهد من جهة، كما أن هذه الواقعة مرتبطة بلحظة «الفطام» بمعناه الواسع.

فمن منظور الجابري يسجل ذلك الحدث فعلاً نقطة البداية في شعور الطفل بالتغاير مع أمه: أي إحساسه بأن أمه غير وأنه غير، ومن هنا تبدأ لحظة تشكل الوعي والأنا؛ وبالتالي الشخصية كلها من جهة أخرى. ومن هنا أهمية الواقعة التي تتمثل في تلك «الدفعة» التي تلقاها من أمه «عندما كانت تغزل وفي الظروف التي شرحتها فالمقصود من إيراد هذه الدفعة هو هذه الدفعة نفسها بوصفها «الفطام الحقيقي» الذي تم قبل «الفطام الرسمي» كما ورد حرفياً في الحفريات»»[23].

رابعاً: «الحفريات...»: حدود الصدق في الرواية

لا شك أن استحضار الذكريات عادة ما يكون لها طابع تخييلي وتأويلي. هذه الذكريات لا تختزن في طبقات الذاكرة بطريقة موضوعية ومحايدة، ولكنها تودع في حافظة الذاكرة من منظور تأويل الكاتب لها، وإحساسه بها ووقعها على كيانه، كخطوة أولى تتلوها بعد ذلك عملية إدراجها في سلسلة من العلاقات القيمية والعاطفية التي يحولها الكاتب إلى تجربة ذاتية، لها خصوصية فنية ما.

إذ حينما يحكي الجابري عن بعض التفاصيل في طفولته المبكرة أو المتأخرة أو حتى في مرحلة الشباب، فهذا نوع من التذكر التخيلي...غير أن الطريقة التي عاش بها الجابري هذه الأحداث وهو صغير قد انتهت وماتت...وانتخابها من حافظة الذاكرة، وحديثه عنها الآن هو الذي يمنحها القيمة الرمزية من خلال كتابة المذكرات. فليس يهم ما إذا كانت تلك الذكريات موجودة، أم غير موجودة، لكن المهم هو كيف يستدعيها الكاتب الآن، وكيف يعيد كتابتها من جديد.. إذ ليست الوقائع بحد ذاتها (وإن كانت لها أهمية لا يمكن تجاهلها) هي العمدة، وإنما كيف وقعت عبر استحضارنا لها الآن هو الذي يعطي لكُتّابها مصداقيته وفاعليته. بيد أن اشتغال الذاكرة وفعل التذكر ما كانا ممكنين بدون وساطة اللغة. إنها هي التي تجعل الذاكرة ممكنة، فخارج السرد الشفوي أو المكتوب لا وجود لشيء اسمه الذاكرة أو الماضي.

ولا شك أن الجابري ضمَّن مذكراته مجموعة من الوقائع والأحداث التي وشمت ذاكرته، وهي أحداث لها علاقة بالمجال التربوي والتعليمي والعاطفي السائد زمنئذ. يعود بنا الجابري إلى زمن آخر، وإلى عوالم أخرى، يرجع من خلالها مؤشر الذاكرة القهقرى ليطلعنا على مُعَلِّمين مازالت صورهم عالقة في الذاكرة.

ومن الصور التي بقيت موشومة في عمق

الذاكرة، صورة مدرس اللغة العربية، وهو ينزل عقابه الشديد على الطفل الذي اتهمه المدرس ظلماً وعدواناً بـ«التحرش الجنسي» بزميلته في الفصل.

هذا العقاب كان فيه المعلم ذا نزوع سادي أكثر مما كان رحيماً ومتسامحاً ومتحاوراً، وبدون تحقق من أسباب هذا العقاب. بطبيعة الحال، فالانضباط «العسكري» المفروض قهراً لا يسمح بالاحتجاج في نظير تلك الأحوال، ولا لمعرفة لغز هذا الاتهام الباطل والعقوبة الجسدية الظالمة.

أما باقي اللحظات المفصلية في مسار حياته التعليمية، فتجدر الإشارة إلى القرار الحاسم الذي اتخذه الجابري الطفل المتوثب، الذي بدا وكأنه يستشرف آفاق تعليمية جديدة، والمتمثل في تركه مهنة الخياطة التي كان قد احترفها لمدة وجيزة مع عمه، بعد أن اقتنع بضرورة القطع مع اختيار الخياطة نهائياً، واستئناف النشاط الدراسي الذي كان قد تقطع لأسباب اقتصادية وسياسية. ففي نهاية 1966 اجتاز في الآن نفسه امتحان الشهادة الثانوية (الإعدادية)، وامتحان الدبلوم الأول في الترجمة، فعينه مدير المدرسة معلماً لأقسام الشهادة الابتدائية، ثم اجتاز بعد ذلك امتحان الباكالوريا بنجاح في يونيو سنة 1957.

كانت تلك هي المرة الأولى التي تعقد فيها دورة للباكالوريا المغربية المعربة، بصورة رسمية. وقد ترأس لجنتها الشهيد المهدي بن بركة الذي قرأ أسماء الناجحين بنفسه، في بهو نيابة المعهد العلمي (كلية العلوم حالياً). وأثناء حفل تلاوة أسماء الناجحين وتحية المهدي لهم، توقف عند اسم الجابري مبدياً إعجابه بترجمته للنص الفرنسي الذي أعطي لهم في الامتحان. وطلب منه أن يلتحق بجريدة العلم «العلم» (لسان حزب الاستقلال) بصفته مترجما، وذلك ما حصل، ثم بعد مدة من الزمن سيقرر صاحبنا منذ سنة 1953 بصورة حاسمة ونهائية، متابعة دراسته الجامعية في سوريا ليعود بعد ذلك منها في الصيف الموالي، وسيلتحق بالجريدة مرة ثانية، بعدما كان يراسلها من دمشق، وكانت مراسلاته ذات طابع ثقافي اجتماعي.

خلال مساره الإعلامي، كان الجابري متحمساً للأفكار الداعية إلى التحرر والاشتراكية. وهي بطبيعة الحال أفكار كانت مهيمنة في الحقل السوسيو ثقافي زمنئذ؛ أفكار تحلق في فضاء الأحلام بعيدًا عن الواقع المعيش؛ لأنها أفكار تُعْشب في حقول الحلم، وتذبل في أرض الصحو واليقظة.

هكذا تم اغتيال المهدي بنبركة، وشملت الاعتقالات صفوف المناضلين، وكان من الجابري من بينهم...فلقد كان حلم المناضلين وطنياً (استكمال تحرير الوطن)، وقومياً (الاحتلال الإسرائيلي)، وأممياً (الوقوف بجانب الأممية ضد الرأسمالية)، مع أن الجابري يستحضر بين الفينة والأخرى دروساً قيمة جداً من خلال إعادة قراءة هذا التاريخ الحديث.

نستنتج مما سبق، أنه إذا كان النسيان ظاهرة بشرية طبيعية، فإن التذكر هو الآخر طبع إنساني كذلك. إلا أنه من المفيد طرح الإشكال المناسب بغية تحديد ما هو مأمول في هذا السياق.

وهنا نؤكد أنه يستحيل الحسم في حقيقة صدق الكتاب في تناولهم لقضايا الثالوث المحرم في عالمنا العربي. حتى وإن صرح البعض منهم أنهم نقلوا تجربتهم بصدق وصراحة؛ فإن مفهوم الصدق من منظور البعض ستار يخفي أشياء يحرص القارئ على اكتشافها. ذلك أن اللسانيين، وأصحاب التحليل النفسي يلحون اليوم على أن عملية التواصل بين الناس

تبنى أساساً على «المراوغة والاحتيال والكذب. فكل منا كاذب، تكلم أو خلد إلى الصمت»[24].

فقد غدا من المتعارف عليه أن الكاتب يعمل على إضفاء الكثير من الخيال على الأحداث والشخصيات أثناء التصوير، حتى تكون في ثوب الشخصيات الفنية، وليست في ثوب الشخصيات الواقعية في النهاية.

في الأخير، يجب التشديد على أن الاهتمام بهذا المفكر من خلال قراءة مذكراته، ينطوي على رغبة ملحة من أجل القبض على لحظات فريدة في تاريخ الأفكار لديه، وذلك ضمن دائرة المعارف التي تجمع بين ميراث الجابري الثقافي والفكري من جهة والسيرذاتي والإبداعي من جهة أخرى.

ونحن إذ نتوقف أمام فيلسوف بحجم محمد عابد الجابري، فمن أجل أن نحتفي من خلاله بقيمة التنوع الثري في مجالات الفكر والوجود معاً، وذلك من خلال هذه المذكرات التي يمكن اعتبارها محصلة المعرفة والخيال والشعور والوعي الفردي المشروط بالزمان والمكان لرائد إمبراطورية الفكر العربي المعاصر المترامية الأطراف.

وصفوة القول: إذا كان لا حق لمالك أرض في القيام بحفريات فيها، ولا حق له في المطالبة بملكية ما يمكن اكتشافه على أديمها أو في باطنها من مكتشفات أثرية، كما ليس له الحق في التمتع بهذه المكتشفات؛ فإن الجابري تحايل على هذه الممارسة القانونية ليقوم بأعمال الحفر والتنقيب والسبر العميق لطبقات كينونته، متحملاً في ذلك مسؤوليته الشخصية والمعنوية، في سبيل ما يمكن أن يستكشفه القارئ بمباركة الجابري، وقد تقمص دور عالم الآثار في هذه الرحلة الاستكشافية لبواطن سيرته الذاتية...

هكذا عانقت حفريات الجابري المذكرات حينا، ودنت من المقالة حينا آخر، ولامست الانطباعات والخواطر حينا ثالثا، ليظل الكتاب في النهاية شكلا مفتوحا قابلا لتعدد القراءات، وممارسة كتابية مختلفة جامعة لأصناف القول وفنونه...يتقاطع فيها الذاتي بالموضوعي لتظل صورة شخصية الجابري في النهاية صورة يدخل «الثقافي» و«الاجتماعي» و«الوطني» في تركيبها، والوعي بجميع هذه القضايا يفترض انتقال الجابري من مستوى سيرة فرد فحسب، إلى سيرة جماعة، ولم لا سيرة مدينة أو سيرة وطن حتى.

الهوامش

1 ـ محمد عابد الجابري: **حفريات في الذاكرة**، مطبعة دار النشر المغربية، ط 1، الدار البيضاء، 1997، ص: 83.

2 ـ محمد عابد الجابري: **حفريات في الذاكرة**، مرجع سابق، ص 1.

3 ـ المرجع نفسه، ص: 278.

4 ـ محمد عابد الجابري: **حفريات في الذاكرة**، مرجع سابق، ص 25.

5 ـ المرجع نفسه، ص 41.

6 ـ المرجع نفسه، ص 152.

7 – Jean Chevalier, Alain Ghee rant : Dictionnaire des symboles, Ed. Robert Laffont/ Jupiter, Paris, 1982. p: 126.

8 ـ محمد عابد الجابري: **حفريات في الذاكرة**، مرجع سابق، ص 19

9 ـ المرجع نفسه، ص 275.

10 ـ المرجع نفسه، ص 152.

11 – Gaston Bachelard : La poétique de l'espace, PUF, Paris,1989, p:34–

12 ـ محمد عابد الجابري: **حفريات في الذاكرة**، مرجع سابق، ص: 11.

13 – Gaston Bachelard : La poétique de l'espace,Op. Cit, p:25.

14 ـ محمد عابد الجابري: **حفريات في الذاكرة**، مرجع سابق، ص 11.

15 ـ المرجع نفسه، ص:11.

16 ـ المرجع نفسه، ص40.

17 ـ المرجع نفسه، ص42.

18 ـ حسن مودن: **الكتابة والصحراء**، جريدة العلم(الملحق الثقافي)، 18/06/2005.

19 ـ محمد عابد الجابري: **حفريات في الذاكرة**، مرجع سابق، ص 81.

20 ـ المرجع نفسه، ص 7.

21 ـ المرجع نفسه، ص 269.

22 ـ هنري برجسون: **المادة والذاكرة**، ترجمة: اسعد عربي درقاوي، منشورات وزارة الثقافة، ط 2، سوريا، 1985، ص 249 .

23 ـ محمد عابد الجابري: **حفريات في الذاكرة**، مرجع سابق، ص 268.

24 – عبد الفتاح كليطو: **الحكاية والتأويل**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط:1، 1988، ص 70.

ما بين العقل وتعقل النقد
أو رهان المتخيل عند الجابري

محمد نور الدين أفاية

لم تحسم الاجتهادات، التي شهدها الفكر العربي طيلة الخمسة عقود الأخيرة -سيما بعد صدور «الإيديولوجية العربية المعاصرة» للعروي- عملية تعيين الأفكار وتسمية القضايا وتعريف المفاهيم التي أعاد هذا الفكر تنشيطها من داخل المنظومة العربية الإسلامية أو اقتبسها من الغير. وإذا ما شككنا في أمر الحسم، طالما أن الفكر عبارة عن مسار وعن صيرورة ولاشيء نهائي في عرفه، فإن مسألة التسمية أو التحديد عامل مقرر في شأن نجاعة الفكر، وصدقية عملياته وقوة استنتاجاته.

هل الضعف المعرفي الملتصق بالفكر العربي راجع إلى ارتهانه بالاعتبارات الإيديولوجية، مادامت المسألة السياسية طغت على هذا الفكر منذ بداياته النهضوية إلى الآن؟ أم أن الأمر مرتبط بالأساس «الإبستيمي» المعرفي العميق الذي تتحرك داخله اللغة والأفكار والمفاهيم؟

لاشك أن هناك انفتاحات مهمة نجدها في ثنايا هذا النص أو ذاك، وأن باحثين ومفكرين عرب، على الرغم من الارتهان الإيديولوجي، تمكنوا من تكسير العوائق وخلخلة التوابث لصياغة بعض الأسئلة أو تلمس مفاهيم تهم الوجود العربي في مستوياته الثقافية، السياسية والاجتماعية. وأمام ما تراكم من مصنفات وأبحاث ودراسات يصعب على المرء أن يركن إلى موقف عدمي خالص، إذ نجد، مع كل

التحفظات والاعتراضات الممكنة، اجتهادات حول الدولة والثقافة والمجتمع والسياسة والفن...إلخ، لا يمكن لأي مشتغل بالفكر العربي المعاصر أن يغفلها أو أن ينكر بعض قيمتها. بل إن التمادي في إهمال بعض هذه الانفتاحات الفكرية يطرح أكثر من سؤال حول جدية بعض الأحكام وصلابة منطلقاتها.

ومع ذلك ما تزال قضايا كبرى يلفها الالتباس، وهو التباس قائم بحكم الاجتياح المهول للاستبداد، ولاضطرار جل المثقفين إلى الانحشار في مستنقع الإيديولوجيا، وللشروط غير الملائمة لإنتاج فكر نقدي جسور.

منذ كتاب «نحن والتراث» و«الخطاب العربي المعاصر»، مرورا برباعيته النقدية وكتاب «المسألة الثقافية»، و«المثقفون في الحضارة العربية» إلى كتاباته الأخيرة حول القرآن، ومحمد عابد الجابري يتقدم إلينا، على صعيد التأليف والكتابة، باعتباره شخصية فكرية متعددة المنابع والأبعاد. تمكن عبر العمل والتدريس والبحث والتأليف من صوغها –أي هذه المنابع والأبعاد– في كيان فكري برهن على كثير من التناسق والتوازن. هكذا يكشف محمد عابد الجابري، في نصوصه، تجربته الطويلة في المسؤولية التربوية والبحث التراثي والعمل السياسي، أي بعبارة أخرى أن المرء، وهو يقرأ كتبه، كثيرا ما يجد نفسه إزاء دارس متضلع في التراث يجاهد من أجل اكتناه مخزوناته وفهمها وتقديمها وتحليلها... ونقدها، مادام الهاجس الفكري الرئيسي الذي يحرك باحثنا يتمثل في تأسيس نظرية «نقدية» عربية، تقطع مع تقاليد الاجترار والترجمة والتلفيق الفكري الذي يسم أغلب الكتابات العربية على امتداد هذا القرن. فعابد الجابري، وهو يتناول المسألة الثقافية يواجهها بثقافة متجذرة في التراث، عالمة بـ «رأسمال رمزي» تعود إلى قاموسه ومعانيه وشخوصه ورهاناته المختلفة.

وبقدر اطلاعه على أمهات كتب التراث، لا يتوقف الجابري على متابعة –قدر مستطاعه– ما يستجد في الفكر الغربي المعاصر. فاحتكاكه بنصوص الفكر الفلسفي الغربي، على مستوى القراءة والعرض والتلقين، جعله يهتدي، منذ ثلاثة عقود إلى أهمية الدرس الإبستمولوجي والمحاكمة النقدية للمناهج والمفاهيم. فهو لم يكن يقدم خلاصات المعرفة الفلسفية والنظرية الغربية للطلاب فقط، لأنه جعل منها زادا فكريا يقوي به أدواته المنهجية في دراساته وتآليفه.

من هنا انشغاله المتواصل بالقضايا البيداغوجية والتربوية. فالجابري، حتى وإن تعرض لأكثر المنظومات والمؤلفات الفكرية تعقيدا وصعوبة، فإنها تتحول، بواسطة أسلوبه السلس وهاجسه التربوي، إلى نصوص قابلة للفهم والاستيعاب. هل لتجربته الصحفية دور في صقل قلمه وصواب جمله ووضوح أفكاره؟ لاشك عندي في ذلك، خصوصا وأن الجابري قرر، منذ البدء، أن يجعل من الكتابة تعبيرا عن قضايا عامة بدل حصرها فيما يسميه بـ «المناسبة الشاعرية».

تكشف اجتهادات الجابري، بالإضافة إلى ما تقدم عن كائن سياسي بارز ينفلت، أحيانا، من عقال صرامة التحليل العقلاني النقدي للنصوص، ويثور في وجه المعرفة الخالصة، ليدعو إلى اتخاذ الموقف وإصدار الحكم. ولأن الجابري خبر العمل السياسي، المغربي والعربي، من موقع المسؤولية، بما يستدعي ذلك من اطلاع على آليات اتخاذ القرار والمناورة والتفاوض والصراع، وبما يفترض ذلك كله من اختيار الكلام المناسب في الظرف المناسب، وحساب الربح والخسارة في كل مواجهة يقتضيها العمل السياسي، لأنه خبر الشأن السياسي، فإن مشروعه النقدي، في كليته، لا يخلو من حضور الجابري السياسي في كثير من مستوياته واستنتاجاته.

شخصية فكرية تجمع بين المطلع على التراث، المتابع للفكر المعاصر، المسكون بهاجس البيداغوجيا، والخبير بشؤون السياسة. مستويات أربعة تحضر، في كل مرة، بشكل متفاوت، في ثنايا نصوصه، حتى وإن تعلق الأمر بأكثر كتاباته تجريدا، وهو ما يعمل الجابري على تلافيه على كل حال.

يتقدم إلينا مشروع الجابري بكونه مشروعا نقديا. ومطلب النقد، عنده، مرتبط عضويا بمشروع النهضة، لكن «غياب نقد العقل في المشروع الذي بشر به مفكرو الجيل السابق قد جعله يبقى مشدودا إلى ما قبل، على الرغم من كل الأهداف والمطامح التي غازلها أو ألح في تبنيها، كما أن غياب نفس النقد في مشروع «الثورة أو النهضة» الذي نحلم به نحن اليوم، قد جعله يبقى على الرغم من كل الألفاظ والعبارات الجديدة التي نتحدث بها عنه امتدادا لنفس المشروع السابق، مشروع «النهضة» التي لم تتحقق بعد»[1].

يندرج المشروع النقدي للجابري ضمن المشاريع التي بشر بها كثير من الباحثين والمفكرين العرب بهدف قراءة التراث العربي الإسلامي «قراءة جديدة»، أو البحث النقدي عن الأسس الفكرية التي وقفت عليها ثقافة النهضة العربية. غير أن تفكير الجابري يتقدم، منهجيا، بأنه غير مرهون بمذهب إيديولوجي مسبق يملي عليه قراءاته أو تأويله، وغير مشروط بنظرية جاهزة، أو على الأقل، لا يعلن عن ذلك بشكل واضح. وهذه الملاحظة لا تعني أن الجابري غير متورط في الإيديولوجيا والسياسة. فهاجسه المركزي الموجه لأعماله يتمثل في الكشف عن المكونات والأسس المعرفية الذي يستند إليها «العقل» العربي، سواء في التراث العربي الإسلامي أو في الخطاب العربي المعاصر، معتبرا أن «نقد العقل جزء أساسي أولي من كل مشروع للنهضة، ولكن نهضتنا العربية الحديثة جرت فيها الأمور على غير هذا المجرى. ولعل ذلك من أهم عوامل تعثرها المستمر إلى الآن، وهل يمكن بناء نهضة بغير عقل ناهض، عقل لم يقم بمراجعة شاملة لآلياته ومفاهيمه وتصوراته ورؤاه».

وعلى الرغم من أن الجابري يلح في نصوصه النقدية على المنطلق الإبستمولوجي في تعامله مع الفكر العربي الوسيط أو الحديث، أو ما يسميه بميدان «إبستمولوجيا الثقافة»، أو تحليل الأساس الإبستمولوجي للثقافة العربية التي أنتجت العقل العربي، فإنه لا يستبعد في بعض مستويات تحليله الأبعاد التاريخية والإيديولوجية، لاسيما أنه يدعو، بشكل صريح، إلى «تدشين عصر تدوين جديد» وإلى « الاستقلال التاريخي التام» للذات العربية وإلى «عقلانية نقدية».

وقد أوصل المنهج التحليلي النقدي، الذي اعتمده الجابري في الحفر على الأنظمة المعرفية التي أنتجها العقل العربي، إلى القول بأن «العقل العربي عقل يتعامل مع الألفاظ أكثر مما يتعامل مع المفاهيم، ولا يفكر إلا انطلاقا من أصل أو انتهاء إليه أو بتوجيه منه، الأصل الذي يحمل معه سلطة السلف إمَّا في لفظه أو في معناه، وأن آليته، آلية هذا العقل في تحصيل المعرفة –ولا نقول في إنتاجها– هي المقارنة (أو القياس البياني) والمماثلة أو (القياس العرفاني)، وأنه في كل ذلك يعتمد التجويز كمبدأ، كقانون عام يؤسس منهجه في التفكير ورؤيته للعالم»[2].

المشروع النقدي للعقل العربي الذي يقوم به الجابري لا يمكن أن لا يذكِّر المرء بالنقدية الكانطية في نقد العقل الخالص والعملي. نحن إذ نسجل هذه الملاحظة، فللإشارة إلى أن كل مشروع نقدي من هذا الحجم، في ظل ظرفية تاريخية وفكرية محددة، يستهدف محاكمة آليات العقل، يرتبط أساسا بمطلب نهضوي ويتغيَّا إشاعة الأنوار.

يقول الجابري بالتحرر من التراث «بتحقيقه وتجاوزه وبالتحرر من الغرب» بالدخول مع ثقافته «في حوار نقدي» وبممارسة «عقلانية نقدية» على النصوص والأشياء والعلاقات، وبإعادة النظر في الذات العربية وخلخلة مكوناتها العقلانية والوجودية كي تتحول إلى ذات مبدعة تفعل في التاريخ بدل الانفعال به. يقول: «مشروعنا هادف إذن، فنحن لا نمارس النقد من أجل النقد، بل من أجل التحرر مما

هو ميت ومتخشب في كياننا العقلي وإرثنا الثقافي، والهدف: فسح المجال للحياة كي تستأنف فينا دورتها وتعيد فينا زرعها»[3].

لا يجب أن يفهم من هذا الكلام أننا نعبر عن حماس ساذج للمجهودات الفكرية لمحمد عابد الجابري، ذلك أنه يبدو لنا أن الأطروحة المركزية التي ينطلق منها لا تختلف كثيرا عن تلك التي صاغها عبد الله العروي في «الإيديولوجية العربية المعاصرة». صحيح أن للظرفية السياسية والفكرية والعالمية التي كتبت فيها «الإيديولوجية العربية المعاصرة» لا تشبه بالضرورة، الأوضاع التي شهدتها الثمانينات والتي عمل فيها الجابري على كتابة مشروعه النقدي. صحيح كذلك أن تكوين الرجلين واختصاص كل واحد منهما وتجاربهما وعلاقتهما بالتراث والتاريخ والفكر الفلسفي والسياسة تختلف بين العروي والجابري. لكن إشكاليتهما النقدية لها حمولات دلالية تحيل بشكل من الأشكال، إلى المرجعية الأنوارية. فنقد العقل لا يمكن أن يتم إلا استنادا إلى عقل نقدي. والنقد والعقل فعاليتان تحصلان في سياق الدعوة إلى تخطي التأخر التاريخي وتحديث مؤسسات الدولة وتنظيم مجال عمومي حر ومبادر.

وإذا كان عبد الله العروي يحدد مجهوداته النظرية ضمن تطور الفكر العقلاني العالمي والعربي، فإنه، في مقابل ذلك يرفض كل نزعة صوفية أو تيار يقول بإدماج ملكات أخرى غير العقل في أمور المجتمع والسياسة. وبالرغم من أنه منذ «الإيديولوجية العربية المعاصرة» إلى الآن وهو يهتم بمسالة التعبير والكتابة بل ويلجأ أحيانا، إلى الحكي الروائي[4]، فإنه مع ذلك يؤكد في نصوصه النظرية على نزعة عقلانية صارمة، بل ويدعو إلى تبني العقلانية بدون أي تنازل للتيارات المناهضة لها.

إذا كان عبد الله العروي يلتجئ، أحيانا، إلى الأفق الروائي في ممارسته للكتابة، فإن محمد عابد الجابري، حين يؤطر اجتهاداته النظرية والسياسية ضمن عقلانية ذات طموح أنواري، فإنه يستبعد كل اهتمام بالفن وبمجالات المتخيل الإبداعي. فهو يرى أن كتاباته وهمومه الفكرية منصبة أساسا على الكليات، «والعمل الذي أقوم به هو عمل ينصرف إلى اكتشاف الكلي من خلال الجزئيات. الجزئي بالنسبة لي هو طريقي إلى الكلي، وأعتقد أن الذي يكون هدفه هو هذا أو شغله في مرحلة من حياته هو هذا، فإنه لا يستطيع أن يعيش الجزئي من أجل الجزئي، لأن الفن هو أن تكتشف الكل في الجزء.. وبالتالي فإن ما يتعلق «بالفلكلور»، أو بالخرافة لا أهتم فيه. الأنتربولوجيات أو ما تهتم به الأنتربولوجيا ليس من ميدان اهتمامي. اهتمامي خاص بالثقافة العالمة، أي الأبستمولوجيا، العلوم، التفكير العلمي، سواء أكان في هذا الميدان أو ذاك»[5].

إلحاح الجابري على إعطاء الأولوية للأبعاد الابستمولوجية في نقده للعقل العربي واستبعاده للتعبيرات الفنية والجمالية في الثقافة العربية وعدم اهتمامه بالجوانب اللاواعية أو المتخيلة في الممارسة السياسية، لم تمنعه من إدخال بعض التعديلات على توجهه المنهجي في كتابه الثالث من مشروع نقد العقل العربي: «العقل السياسي العربي، محدداته وتجلياته»، بل أكثر من ذلك فإن انخراطه في دراسة موضوعات العقل السياسي وتجلياته أملى عليه ضرورة إدخال مفاهيم وأدوات تحليلية لا تستجيب لمقتضيات الضبط العقلاني الصارم، مثل «اللاشعور السياسي» و«المخيال الاجتماعي»...

قد يقال بأن المنظور الذي ينظر منه الجابري إلى موضوعات «العقل السياسي» تحكمه كذلك اهتماماته الابستمولوجية والدقة العقلانية، كأن يعتبر مثلا بأن العقل السياسي هو «عقل» لأن محددات الفعل السياسي وتجلياته تخضع جميعا لمنطق داخلي يحكمها وينظم العلاقات بينها،

منطق قوامه «مبادئ» وآليات قابلة للوصف والتحليل، وهو «سياسي» لأن وظيفته ليست إنتاج المعرفة بل ممارسة السلطة، سلطة الحكم، أو بيان كيفية ممارستها»[6]. هذا التوجه ممكن، داخل الدراسات السياسية، بوصفه يندرج ضمن التصور العقلاني للعمل أو البحث السياسيين، لكن السياسة بمعناها الإجرائي التاريخي لا تخضع دائما لشروط العقلنة الفكرية ولمبادئ ومقاييس النظر المنطقي. والجابري نفسه اهتدى، أو اضطر، إلى استعمال مفاهيم تنتمي إلى مجالات التحليل النفسي وعلم الاجتماع والانتروبولوجيا، باعتبار أن هذه الحقول تهتم بدراسة ظواهر نفسية، فردية أو جماعية، وحالات واختلالات اجتماعية مرضية في هذا المجتمع أو ذاك. فبمجرد ما تلجأ إلى اللاشعور والمخيال، فإنك، بالضرورة، تخرج عن مقتضيات الضبط الفكري العقلاني، ولاسيما الديكارتي والأنواري. قد تدرس بطريقة عقلانية تعبيرات المتخيل، أو تجعل ما هو واع ينتقل إلى مستوى الفهم الواعي، ولكن لاعقلانية المتخيل وهذيان اللاوعي يفترضان مقاربة متعددة الاهتمامات. يقول الجابري في سياق حديثه عن المخيال الاجتماعي: «إن مخيالنا الاجتماعي العربي هو الصرح الخيالي المليء برأسمالنا من المآثر والبطولات وأنواع المعاناة، الصرح الذي يسكنه عدد كبير من رموز الماضي مثل الشنفرى وامرئ القيس وعمرو بن كلثوم وحاتم الطائي وآل ياسر وعمر بن الخطاب وخالد بن الوليد والحسين وعمر بن عبد العزيز وهارون الرشيد وألف ليلة وليلة وصلاح الدين والأولياء الصالحين وأبو زيد الهلالي وجمال عبد الناصر... إضافة إلى رموز الحاضر و«المارد العربي» والغد المنشود... إلخ إلى جانب هذا المخيال العربي الإسلامي المشترك تقوم مخاييل متفرعة عنه كالمخيال الشيعي الذي يشكل الحسين بن علي الرمز المركزي فيه، والمخيال السني الذي يسكنه «السلف الصالح» خاصة، والمخيال العشائري والطائفي والحزبي... إلخ»[7].

خزان رمزي هائل. يتقاطع فيه المتخيل بالواقعي، الرمزي بالاجتماعي، ويتشابك فيه الأسطوري بالسياسي في شكل تصورات ومواقف تفرض على الباحث التنازل قليلا عن صارمة هذه الرموز والمرجعيات. ويمكن القول بأن عابد الجابري، بعدما كان متشددا في استبعاده لمجال الأنتروبولوجيا، حقق انفتاحا ملحوظا على مختلف حقول العلوم الإنسانية بسبب كون موضوعات العقل السياسي تستدعي ذلك. فمجالات المتخيل الاجتماعي ليست مجالات لاكتساب المعرفة كما هو الشأن بالنسبة للنظام المعرفي، لأنها مجالات القناعات ومختلف أشكال وتجليات الإيمان وهكذا: «إذا كان النظام المعرفي، كما سبق أن حددناه هو جملة من المفاهيم والمبادئ والإجراءات التي تعطي للمعرفة في فترة تاريخية ما بنيتها اللاشعوية، فإن المخيال الاجتماعي هو جملة من التصورات والرموز والدلالات والمعايير والقيم التي تعطي للإيديولوجيا السياسية في فترة تاريخية ما، ولدى جماعة اجتماعية منظمة، بنيتها اللاشعورية»[8].

وإذا كان الجابري قد دشن اهتمامه بأشياء

المتخيل في دراسته عن «العقل السياسي العربي» فإن هذا الاهتمام بقي مقتصرا على الأزمنة الوسيطة ولم يشمل ما يجري في اللحظة المعاصرة من تحولات وتظاهرات سياسية. وبحكم أنه يبحث عن «بنية» العقل العربي السياسي التي لخصها في ثالوث: القبيلة، والغنيمة والعقيدة، أثناء تحليله لمختلف الوقائع والنصوص السياسية منذ بداية الدعوة إلى تأسيس الدولة الإسلامية في الفترة الوسيطة، فإن الظواهر السياسية الراهنة، سواء ذات النزوعات الليبرالية، القومية أو الإسلامية تفترض بحثا آخر يستنطق حقيقة ما أسماه بـ «عودة المكبوت» لكن على أساس إدخال قدر من النسبية على الفهم الأنواري للعقلانية والابتعاد قليلا عن التعامل الجوهراني مع مقولة «العقل» العربي.

أمام تحدي الوقائع يضطر الباحث العقلاني إلى الانتقال من إطار المتون والنصوص، بما تسمح به من إعادة بناء نظرية لمختلف أشكال عقلانيتها الموجودة في لغتها وبنائها، إلى مجالات المتخيل والواقع، بما تستدعيه من جهد فكري متعدد الاهتمامات، ومن تركيب نظري يختلف عن تلك التي توفره النصوص.

■ ■ ■

الهوامش

1 محمد عابد الجابري؛ الخطاب العربي المعاصر، دراسات تحليلية، نقدية، دار الطليعة، الطبعة الأولى، 1982، بيروت، ص 13

2 محمد عابد الجابري؛ تكوين العقل العربي، دار الطليعة، الطبعة الأولى؛ 1984، بيروت، ص 5.

3 محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، دراسة تحليلية، نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدارالبيضاء،، 1986، ص 585

4 كتب عبد الله العروي حتى الآن مجموعة روايات منها: «الغربة» و «اليتيم» و«الفريق» و«أوراق» ويتساءل عبد الله العروي: «لماذا أكتب روايات؟ يعني هل هناك ضرورة؟» ويجيب: «هناك فعلا ضرورة، لأنني أحس أن هناك مشاكل أتناولها بالتحليل المبني على العقل، أكان في مجال الإيديولوجيات أو في ميدان البحث التاريخي. ولكن هناك أيضا مظاهر أخرى في الحياة لا تخضع لقوانين العقل. أولا: حين أريد أن أخضعها للعقل، لا أتمكن من ذلك، ثم من ناحية أخرى لا أرغب أن أدخل فيها مشاكل العقل، لأنها إحساسات، صعود مباشر للأشياء، مواقف.. وأؤدي إلى القارئ بكيفية مباشرة، هذا الشعور، دون أن تكون هناك وساطة العقل». حوار مع عبد الله العروي: مجلة الكرمل، العدد 11 ضمن ملف عن الثقافة في المغرب ص 170.

5 محمد عابد الجابري: حوار مع مجلة الكرمل، عدد 11، ص 164.

6 محمد عابد الجابري، العقل السياسي العربي، محدداته وتجلياته، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدارالبيضاء، ص 5.

7 نفس المرجع، ص 13.

8 نفس المرجع السابق، ص 13.



استعادة الحاضر في المشروع الفلسفي عند الجابري

عبد العزيز بومسهولي

« مشروعنا هادف إذن، فنحن لا نمارس النقد من أجل النقد، بل من أجل التحرر مما هو ميت أو متخشب في كياننا العقلي وإرثنا الثقافي، والهدف : فسح المجال للحياة كي تستأنف فينا دورتها وتعيد فينا زرعها... ولعلها تفعل ذلك قريبا »[1]

محمد عابد الجابري

«الحياة الحقة غائبة، لكننا نوجد في العالم»[2]

لفناس

تقديم :

في الاحتفاء بالجابري والعروي

عندما فكرنا في إصدار كتابنا **الفلسفة المغربية، سؤال الكونية والمستقبل**، انطلاقا من عنوان فرعي سميناه «ما بعد الجابري والعروي». لم يكن هدفنا كما بدا للبعض هو تخطي الجابري والعروي، وإنما على العكس من ذلك فقد أصدرنا كتابنا احتفاء بالجابري والعروي معا. وهو ما حذا بنا مرة أخرى إلى إهداء كتابنا **الكائن والمتاهة، التفكير في الزمان المعاصر** إلى محمد عابد الجابري. لقد كان هدفنا إذن يسعى إلى تأكيد أن انطلاق الفلسفة المغربية، أو انبعاث حياة فلسفية جديدة، إنما جاء عقب اكتمال المشروع النقدي الضخم للجابري الذي تمثل في أعماله الكبرى التي اهتمت خاصة بنقد العقل العربي، كما جاء عقب اكتمال المشروع الفكري للعروي كذلك. فالتفكير فيما بعد الجابري و العروي هو تفكير في استعادة الحياة، وإرجاع الفكر حيا ملتحما بالحاضر.فمشروعا هذين الفيلسوفين المغربيين لم يكن يهدف إلا لتحرير العقل العربي مما هو ميت متخشب في كيانه وإرثه الثقافي، وهو ما يعني أيضا تحريرا للأرض التي يمكن أن ينبعث داخلها فكر فلسفي جديد متحرر من سلطة الأصل، ومنفلت عن الثوابت التي تشكل بنية العقل العربي، فكر يستعيد أسئلة الحاضر بما هي أسئلة الحياة، إنه فكر الحاضر بما هو أسلوب لممارسة فن الحياة.

إذن، فالتفكير فيما بعد الجابري والعروي هو في حد ذاته احتفاء بالجابري والعروي لا على نحو متطابق، وإنما على نحو مخالف. فلم يكن هدف المفكرين إنتاج عقول تتشابه وتستعيد نفس الطريقة في النقد والتفكير، وإنما تحرير النقد والفكر عن الطريقة أي عن الإتباع، أي أن هدفهما هو الحفز على الانفصال، ومن ثمة فإن الجابري والعروي لم يعيرا انتباها كبيرا للمحاولات النقدية، سواء تلك التي تدور في فلكهما لأنها لا تضيف شيئا جديدا، وإنما تكرس اتباعية جديدة، أو لتلك الأطاريح النقدية النقيضة، لأنها لا تفكر في أغلبها انطلاقا من مشاريع جديدة، وإنما تمارس النقد من خلال المقايسة، بل على العكس من ذلك كان اهتمامهما يلتفت إلى تجارب فكرية مغايرة من مختلف الأجيال، بنعبد العالي، سبيلا، المصباحي، يفوت، وقيدي، إدريس كثير، عبد الصمد الكباص، حسن أوزال وغيرهم. والغاية من هذا الالتفات هو تحرير الممارسة الفلسفية من التقليد، وجعلها مفتوحة ومنفتحة.

يقول الجابري في مقدمة **تكوين العقل العربي** :

«مشروعنا هادف إذن، فنحن لا نمارس النقد من أجل النقد، بل من أجل التحرر مما هو ميت أو متخشب في كياننا العقلي وإرثنا الثقافي، والهدف : فسح المجال للحياة كي تستأنف فينا دورتها وتعيد فينا زرعها... ولعلها تفعل ذلك قريبا»[3].

إذن ليس النقد الفلسفي للعقل غاية في حد ذاته، ولكنه ممارسة من أجل التحرر ليس من الموت بوصفه تجربة ميتافيزيقية، وإنما مما هو ميت يعيق حياة العقل ويحول دون فعاليته المسكونة بالموروث الثقافي الجامد، أي يحول دون أن يغدو وتجربة زمانية تكشف عن صيرورته، أي عن التغير الذي يصيره متجددا.

غاية الجابري إذن هي فسح المجال للحياة كي تستأنف دورتها في الكيان العقلي، ومعنى ذلك إرجاع

الحياة إلى الفكر، إرجاع يسمح بإمكانية انبثاق حياة فكرية جديدة تتيح المجال لتفلسف بالحاضر ومن خلال الحاضر، ومن ثمة فسح الفضاء لإبداع فلسفي جديد يسكن أو تسكنه لغة جديدة، ويحيا زمنا جديدا، وروحا مغايرة لا تستكين إلى أصل ثابت أو تطابق وقياس، ولكنها روح تغامر في اكتشاف كيفيات مغايرة للعيش فكريا على الأرض، وتأسيس رؤيا للعالم يغدو من خلالها الحاضر أسلوبا للحياة أي تجربة تختبر إمكانية الفرد في ابتكار حياته.

النقد في المشروع الفكري للجابري

لقد كانت مهمة الجابري النقدية شاقة وعويصة لأنها من جهة تستهدف الحفر الاركيولوجي في بنية العقل العربي، وهو ما تطلب منه مجهودا جبارا تمثل في التنقيب في التراث وتصنيفه وقراءته، وتحليل أسسه، واكتشاف إستراتيجية عالمه الذي تحكمه ميتافيزيقا معيارية صارمة. ولأنها من جهة أخرى تستهدف تدشين عصر تدوين جديد يمنح الحاضر إمكانية تأسيس مشروعه التاريخي الحي.

إن العقل العربي كما يرى الجابري تحكمه النظرة المعيارية إلى الأشياء، أي أنه مكون بذلك الاتجاه في التفكير، الذي يبحث للأشياء عن مكانها وموقعها في منظومة القيم، التي يتخذها ذلك التفكير مرجعا له ومرتكزا، وذلك في مقابل النظرة الموضوعية التي تبحث في الأشياء عن مكوناتها الذاتية وتحاول الكشف عما هو جوهري فيها. إن النظرة المعيارية نظرة اختزالية، تختصر الشيء في قيمته، وبالتالي في المعنى الذي يضفيه عليه الشخص (والمجتمع والثقافة) صاحب تلك النظرة. أما النظرة الموضوعية فهي نظرة تحليلية تركيبية، تحلل الشيء إلى عناصره الأساسية لتعيد بناءه بشكل يبرز ما هو جوهري فيه[4]، وانطلاقا من تحليله للأساس الإبستمولوجي للثقافة العربية التي أنتجت العقل العربي وكرست نزعته المعيارية، يخلص الجابري إلى نتيجة حاسمة وخطيرة في ذات الوقت، وهي أننا لم نخرج عن «العصر الجاهلي» بكل ما يتحدد به هذا العصر من عناصر بيئية : جغرافية واقتصادية واجتماعية وثقافية[5].

ومعنى هذا في تأويلنا، أننا نعيش من غير حاضر، فالحاضر هو الغائب الأكبر في معادلة العقل العربي، أي أننا نعيش خارج دائرة الزمان الحي، فما يحيا ويعيش ليس كينونتنا الزمانية، وإنما هو ذلك الحاضر الشاهد اللازمني، هو حاضر العصر الجاهلي الذي يحيا من خلالنا ويسكن ذواتنا. فنحن لا نفكر ولا نعيش وإنما تحضرنا تمثلات هذا الماضي الذي يجثم على حاضرنا ويتلف رغباته، ويدمر قدرته على الفعل وصناعة الحدث، فأقصى ما نفكر فيه هو استعادة أمجاد الماضي، رغم أن هذا الماضي يجثم على كل الحاضر.

يطرح الجابري سؤالا ماكرا : ماذا بقي ثابتا في الثقافة العربية منذ «الجاهلية» إلى اليوم؟ وهذا السؤال يخفي بدوره سؤالا مقموعا بتعبير الجابري هو : ماذا تغير في الثقافة العربية منذ الجاهلية إلى اليوم؟ لكن هذا السؤال يمكن قراءته هو الآخر بصيغة الاستفهام الإنكاري، وسيكون له من المشروعية أكثر مما للسؤال الأول. آية ذلك أننا نشعر جميعا بأن امرئ القيس وعمر بن كلثوم وعنترة ولبيد والنابغة وزهير بن أبي سلمى... وابن عباس وعلي ابن أبي طالب ومالك وسيبويه والشافعي وابن

حنبل... والجاحظ والمبرد والأصمعي... والأشعري والغزالي والجنيد وابن تيمية... ومن قبله الطبري والمسعودي وابن الأثير... والفارابي وابن سينا وابن رشد وابن خلدون... ومن بعد هؤلاء جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده ورشيد رضا والعقاد والقائمة طويلة... نشعر بهؤلاء جميعا يعيشون معنا هنا، أو يقفون هناك على خشبة مسرح واحد، مسرح الثقافة العربية، الذي لم يسدل الستار فيه بعد ولو مرة واحدة[6].

إذن فالحاضر عربيا لا يعاش كتجربة زمانية، أي أفقا تاريخيا للكائن الإنساني في العالم، بل غدا بعدا من أبعاد الماضي، وشكلا من أشكال حضوره المهيمن. يؤكد الجابري أن أشياء كثيرة لم تتغير في الثقافة العربية منذ «الجاهلية» إلى اليوم، وهي تشكل في مجموعها ثوابت هذه الثقافة وتؤسس بالتالي بنية العقل التي ينتمي إليها : العقل العربي[7].



السؤال هنا متعلق بسؤال الزمان، هو سؤال انطولوجي يتعلق بانفتاح الكائن على العالم باعتباره شرطا تأسيسيا لكينونته الخاصة، بما هي كينونة زمانية مرتهنة بتجربة الحاضر، أي بالقدرة على تصريف الرغبة و الإرادة الملتحمة بالحياة، والتي تستجيب لنداء التاريخ بما هو إمكانية للمستقبل، وليس باعتباره حضورا للماضي، حينما يصير الحاضر تجربة يغدو التاريخ ممكنا، ومن ثمة يغدو هذا التاريخ زمانيا يعيش في صلب الوجود المتغير، الوجود الصائر. وبالمقابل حينما يغدو الحاضر مفصولا عن الكائن الإنساني ذاته فإنه يكف عن أن يغدو تجربة، وسيكف عن أن يمنح إمكانية التاريخ، سيغدو استرجاعا للماضي فقط، لتاريخ لا زمني يشكل بثقافته المهيمنة بنية عقل مفصول عن تجربة الحاضر، وهنا يستنتج الجابري : بأن زمن العقل العربي هو نفس زمن الثقافة العربية، التي قلنا إن أبطالها التاريخيين مازالوا يتحركون أمامنا على خشبة مسرحها الخالد يشدوننا إليهم شدا[8].

يكمن أساس الإشكالية هنا في هذا التطابق الهووي ما بين العقل العربي والثقافة العربية التي تشكل بنيته، تطابق تنعدم فيه الفجوة ويستحيل الانفصال، وبالتالي يستحيل معه سيلان زمان متحول، يتصالح مع الوجود الحي، وهذا التطابق ينتج بدوره زمنا مغتربا عن زمانيته، زمنا مستلبا داخل بنية ثقافية معيارية تقدس ما تسميه أصولا وثوابت، ولا تسمح بإمكانية الانفصال والبدء، وثقافة ترسخ لتبعية يغدو من خلالها الوجود الإنساني وجودا بالتبعية، وجودا لا يختبر إمكانيته في تجربة الحاضر، وإنما وجودا معنعنا، ومحكوما بتجربة السلف، أي خاضعا للتنميط الذي يبلغ أقصى درجاته في كل شكل من أشكال الحياة، بدءا من لغة الكائن وانتهاء بملبسه، وأسلوب حياته المثقلة بذاكرة تعيق تجربة الحاضر بما أنها ذاكرة يستحوذ عليها الماضي، ويعيق تعلقها بالحياة، مادام أن القيمة التي يعلي من شأنها هذا

الماضي إنما تكمن في خبرة السلف، أي فيما ترسخ كمثال لصيغة وجود يحدد بطريقة معيارية ما ينبغي أن تكون عليه سيرة الموجود. ومعنى هذا بحسب الجابري أن بنية العقل الذي ينتمي إلى هذه الثقافة والتي تتشكل لاشعوريا داخل مفهومها للعالم، تعمل بكيفية لاشعورية كذلك على إعادة إنتاج هذه الثقافة نفسها. ومن ثمة فاللاشعور المعرفي العربي هو جملة المفاهيم والتصورات والأنشطة الذهنية التي تحدد نظرة الإنسان العربي –أي الفرد المنتمي للثقافة العربية– إلى الكون والإنسان والمجتمع والتاريخ، والتي توجه بكيفية لاشعورية كذلك رؤاهم الفكرية والأخلاقية ونظرتهم على أنفسهم وغيرهم[9].

يمكن أن نقول بأن الإنسان العربي يعيش من غير حاضر، ومادام أن كل حاضر لا يعاش كتجربة خاصة، أي كاختبار لإمكانية ابتكار وإبداع اللحظة، فإن التجربة العينية للكائن لن تغدو سوى إعادة إنتاج، فهي تنميط للحاضر، تنميط يعوق انبثاق حركة الزمان. ومن ثمة نستنتج مع الجابري أن الإنسان العربي يعيش زمنا ثقافيا واحدا، مادام الجديد لم يحقق قطيعة نهائية مع القديم، أي مادام «النظام المعرفي» هو، أي مادام «الجديد» في حوار مع «القديم» الشيء الذي يعني أن نقطة التطور لم تبلغ بعد نقطة اللارجوع، النقطة التي لا يعود من الممكن الانتقال معها من الجديد إلى القديم[10].

ولعل السؤال الذي يقظ مضجع المفكر العربي اليوم هو : لماذا لم يغدو الإنسان العربي علة تأسيسية؟ من وجهة نظر الجابري الأمر يتعلق بتحول هذه الثقافة إلى إطار مرجعي للعقل العربي، وهو ما يعني تحولها إلى ميتافيزيقا مهيمنة تتعالى على الإنسان ذاته وعلى تجربته الحياتية. مما يعني استحالة انفصال كينونة الإنسان العربي وتشكلها كتجربة تبتكر الحاضر فيما هي تتخطى الماضي وتنفصل عنه. ومن هنا نفهم لماذا يعتبر الجابري الثقافة العربية ذات زمن واحد منذ أن تشكلت إلى اليوم، زمن راكد يعيشه الإنسان العربي اليوم مثلما عاشه أجداده في القرون الماضية، يعيشه دون أن يشعر بأي اغتراب أو نفي في الماضي عندما يتعامل فكريا مع شخصيات هذا الماضي، أدبائه ومفكريه، بل على العكس فهو لا يجد تمام ذاته، لا يشعر بالاستقرار ولا يحسن الجوار إلا باستغراقه فيه وانقطاعه له[11].

الأعرابي صانع العالم

لا يشكل الوجود قيمة في حد ذاته بالنسبة للإنسان العربي، مادام مفصولا عن الرغبة باعتبارها ماهية الإنسان ذاته بتعبير سبينوزا، فليست الرغبة بالنسبة للعقل العربي هي ما يؤسس الفعل الذي يشكل استئناف التاريخ وحركيته، وإنما الاستجابة اللاواعية لما تحدد في الثقافة كقيمة سلفا، وهو ما يعني التأجيل القسري لحركة الحاضر، والإقصاء الممنهج للرغبة، أي انتفاء الحاضر عن الكينونة، الحاضر بما هو تجربة تستجيب لنداء الصيرورة، لا بما هو حاضر مغترب عن الزمان، فما يشكل أفق الثقافة العربية هو هذا الحاضر اللازمني أي حاضر عصر التدوين. وبعبارة أخرى فإن عصر التدوين حاضر في الماضي العربي الإسلامي السابق له، وفي كل ماض آخر منظور إليه من داخل الثقافة العربية الإسلامية كما هو حاضر في مختلف أنواع «الغد» التي أعقبته (عصر التدوين)، هو

حاضر في كل ذلك بمعطياته وصراعاته وتناقضاته الإيديولوجية وأيضا... بكل مفاهيمه ورؤاه وأدواته المعرفية. وبتعبير آخر : إن المعطيات والصراعات والتناقضات التي عرفها عصر التدوين والتي تشكل هويته التاريخية هي المسؤولة عن تعدد الحقول الإيديولوجية والنظم المعرفية في الثقافة العربية، كما أنها المسؤولة عن تعدد المقولات وصراعها في العقل العربي[12]. فأي شكل يتخذه الحاضر من خلال هذا المنظور؟

بما أن الحاضر مفصول عن الحدث والزمان والكينونة، وبما أنه واقع تحت هيمنة ثقافة مستعادة منذ عصر التدوين، فإن هذا الحاضر يتخذ شكل الحضور الذي لا يعني سوى الامتلاء إلى حد كلي بالثوابت ما تزال تحيا في كيان العقل العربي، هو حاضر الامتداد والاتصال، وليس حاضر الحدث والابتكار، حاضر منسوب للغائب الإنساني، وليس حاضرا منسوبا للكائن الإنساني في العالم، أي للعلة التأسيسية بما هي إبداع للعالم. ومن ثمة فالعالم الذي ينتمي إليه الكائن العربي اليوم ليس هو عالمه، بما أنه ليس من ابتكاره، وإنما هو من ابتكار الأعرابي، صانع العالم العربي. فعالم الأعرابي في نظر الجابري هو عالم انقطع عن الصيرورة، لكنه يمتلك سلطة حضور صيرته بدءا ومنتهى، أصلا وغاية في حد الآن. وميزة هذا العالم هو نسيان الحاضر، ونسيان الحاضر يبدأ عندما يهمل الإنسان الفعل بتقديسه للأثر، وفي هذا التقديس ينبعث المثال المفارق، وليس المثال المحايث، ليعرض نفسه كحاضر أبدي يمتلك سلطة لا تقبل التجاوز[13]. وهي تتمثل حسب الجابري في ثلاث سلط هي سلطة اللفظ، وسلطة الأصل، وسلطة التجويز، فالعقل العربي يتعامل مع الألفاظ أكثر مما يتعامل مع المفاهيم، ولا يفكر إلا انطلاقا من أصل وانتهاء إليه أو بتوجيه منه، الأصل الذي يحمل معه سلطة السلف إما في لفظه أو في معناه، وأن آلية هذا العقل في تحصيل المعرفة-ولا نقول في إنتاجها- هي المقاربة (أو القياس البياني) والمماثلة (أو القياس العرفاني)، وأنه في ذلك يعتمد التجويز كمبدأ، كقانون عام يؤسس منهجه في التفكير ورؤيته للعالم[14].

إذن يغدو العالم ممتعا عن التأسيس بالنسبة للإنسان العربي اليوم مادام الحاضر نسيا منسيا، ومعنى ذلك أن الإنسان العربي يحيا من غير عالم أو بالأحرى يحيا خارج العالم؟.

لا يسكن العقل العربي العالم، بل هناك عالم لا زمني يلازم وجوده، عالم يمتلك حضورا يمتنع عن الحاضر، ما دام أنه هو الحاضر اللازمني المفارق للتاريخ والإنسان، وهذا العالم هو من يسكن ويحيا داخل هذا العقل العربي. مادام ينتج التكرار اللازمني الذي ينسج دائرة الوجود المنغلق الذي لا يسمح بالفجوات والانفصالات والقطائع، فليس هذا العالم هو عالم العود الأبدي، الذي يغدو فيه التكرار استئنافا وبدءا ينتشل الموجود من عمى المطاوعة والتبعية، ويعيده إلى دائرة الوجود الصائر، حيث تنبثق كينونة الإنسان كزمانية حية تبتكر وجودها على نحو مخصوص، أي على نحو الحرية التي لم يكشف عنها العقل العربي قط زمن التأسيس. يمكننا اعتبار الجابري هنا هو المبادر إلى كشف أسس هذا العالم وكشف بنيته اللازمنية والتي تختزل الزمان في نظام ثقافي ثابت، أي في صيغة ميتافيزيقية غدت بمثابة إطار يهيمن على التاريخ ويعيد إنتاج نفس الأشكال

والنماذج والممارسات والقيم. يرى الجابري أن بنية العقل العربي قد تشكلت في ترابط مع العصر الجاهلي، ولكن لا العصر الجاهلي كما عاشه عرب ما قبل البعثة المحمدية، بل العصر الجاهلي كما عاشه في وعيهم عرب ما بعد هذه البعثة، العصر الجاهلي بوصفه زمنا ثقافيا تمت استعادته وتم ترتيبه وتنظيمه في عصر التدوين، الذي يفرض نفسه تاريخيا كإطار مرجعي لما قبله وما بعده[15]. وقد غدا التاريخ الفعلي لهذا العقل العربي مرهونا بهذا الزمن الثقافي الذي لا يسمح بإمكانية التغير الجذري للتاريخ، وهذا الزمن يبقى ممتدا، يتحرك في سكون وكأن الأمر يتعلق ببساط يمسك، بواسطة الخيوط التي تؤلفه، جميع الأشياء الموضوعة فوقه ليشدها إلى حافته، أي إلى الطرف الذي انطلقت منه عملية النسج يوم بدأ في نسجه[16].

عصر التدوين، إطار مرجعي مؤسس

يتعلق الأمر -إذن- بعصر التدوين الذي يعد بمثابة الحافة الأساس، فهو الإطار المرجعي الذي يشد إليه وبخيوط من حديد، جميع فروع هذه الثقافة وينظم مختلف تموجاتها اللاحقة... إلى يومنا هذا. ومعنى هذا أن العقل العربي ثم تشكيله ليس وفق ما يستطيعه، وفق إرادة الاقتدار التي تمتلك القدرة على إعادة تأسيس الأساس، وإنما وفق ما يجب أن يكون مرتهنا له، أي وفق الخيوط التي نسجت صورة عالمه الثقافي. «وليس العقل العربي في واقع الحال غير هذه الخيوط بالذات، التي امتدت إلى ما قبل فصنعت صورته في الوعي العربي، وامتدت وتمتد إلى ما بعد لتصنع الواقع الفكري الثقافي العام في الثقافة العربية العامة، وبالتالي مظهرا أساسيا من مظاهرها[17]، يمكننا من خلال تأويل مغاير أن نقول بأن هناك في الثقافة العربية زمن وليس هناك زمان إذا جاز لنا هذا التمييز الاستثنائي، على افتراض انتماء الزمن للثقافة، ولسلطة الأصل الذي يخضع لشروطه، وعلى افتراض أن الزمان هو انتماء للصيرورة التي تسمح بإمكانية انبثاق عالم ما يفتأ يتحول، عالم مفتوح على الانفصالات التي يولدها التاريخ الإنساني.

إذن هناك زمن منفصل عن الزمان، زمن بدون زمانية، هو زمن حي لا يحيا في صيرورة الزمان، ولكن في عقل عربي يتشكل في افق هذا الزمن الثقافي الراكد، وظل مرهونا بخيوطه الممتدة التي لا تصنع المابعد الزماني، أي الحاضر والمستقبل، وإنما تصنع المابعد الارتكاسي الذي يحول دون انبثاق حدث جذري، وفكر جديد ورؤى مغايرة لعوالم ممكنة تنتشل الإنسان العربي من وضعية الاغتراب اللاتاريخي عن الوجود والزمان، وتولد وضعية تستعيد فيها الكينونة حاضرها، ويستعيد فيه الحاضر التحامه بالزمان التاريخي، من خلال هذه الكينونة التي حازت استقلالها التاريخي، باكتشافها لذاتها في مجرى عالم صائر، ليس هو عالم الأعرابي وإنما هو كينونته الخاصة، عالم الوجود الإنساني بما هو ابتكار للزمانية المولدة لرغبة الالتحام بالحاضر، والمؤسسة لذاتية مغايرة تبدع فن الحياة، ولا تعيد إنتاج نمط زمن ثقافي مهيأ سلفا.

اللغة العربية رؤية مؤسِّسة للعالم

يطرح الجابري في سياق تحليله الاركيولوجي مسألة-قضية اللغة العربية بوصفها نظاما ثقافيا ورؤية للعالم الذي أسسه الأعرابي، وبالتالي فإننا

يمكن أن نستنتج من خلال حفريات الجابري بأن اللغة العربية هي مواطن اغتراب الحاضر الزماني، ومن ثمة فهي تظل رهينة لعالم الأعرابي كما تصوره وبناه عصر التدوين.

في لغة الأعرابي يمتنع الحاضر عن المثول، فيحتجب متواريا لصالح حاضر لازمني يتمثل في أثر الأعرابي، أي في ما خلفه من أقوال ثم تقعيدها في عصر التدوين بما يلائم عالمه الحسي وأفقه المحدود، ومن ثمة فإن الجابري يستنتج خاصيتين أساسيتين في اللغة العربية، وهما لاتاريخيتها وطبيعتها الحسية، فلا تاريخيتها أو لا زمانيتها فتتمثل في بقاء هذه اللغة منذ زمن الخليل ممتنعة عن التغير لا في نحوها ولا في حرفها، ولا في معاني ألفاظها وكلماتها ولا في طريقة توالدها الذاتي، وهذا ما يقصده الجابري عندما يقول أنها لغة لا تاريخية، إنها تعلو على التاريخ ولا تستجيب لمتطلبات التطور. وأما طبيعتها الحسية فتتمثل في كونها محدودة بحدود العالم الحسي لأولئك الأعراب الذين يحيون حياة الفطرة والطبع، أي يحيون حياة حسية ابتدائية تنعكس على تفكيرهم، وبالتالي على لغتهم التي جمعت منهم وقيست بمقاييسهم[18]، وهاتان الخاصيتان تقضان مضجع الفكر النقدي، وهذا ما يفصح عنه الجابري حين يرى بأن لاتاريخية اللغة العربية وحسيتها ليست فضيلة فيها على نحو هؤلاء الذين يقدسون هذه اللغة ويعتبرونها أفصح بل أفضل اللغات على الإطلاق، بل أنهم يصفون اللغات الأخرى بالقصور والعجز عن الفصاحة، يتجلى ذلك في تسميتهم لباقي لغات العالم الحية بأنها لغات أعجمية، كما لا تعد هاتان الخاصيتان مكمنا لفلسفة خاصة باللغة العربية وبأهلها، يجب استخراجها وإبراز أصالتها... وهذا ما يرفضه الجابري بشكل حاسم وبالتالي فهو يؤكد بأن «لاتاريخية اللغة العربية وطبيعتها الحسية معطى واقعي تاريخي يجب أن ننظر إليه بعين النقد وليس بعين الرضى والمدح. إن العالم الذي نشأت فيه اللغة العربية أو على الأقل جمعت منه، عالم حسي لا تاريخي : عالم البدو من العرب الذين كانوا يعيشون زمنا ممتدا كامتداد الصحراء، زمن التكرار والرتابة، ومكانا بل فضاء (طبيعيا وحضاريا وعقليا)، فارغا هادئا، كل شيء فيه صورة حسية، بصرية أو سمعية. هذا العالم هو كل ما تنقله اللغة العربية إلى أصحابها، اليوم وقبل اليوم، وسيظل هو مادامت هذه اللغة خاضعة لمقاييس عصر التدوين وقيوده»[19]. يتبادر هنا سؤال أساسي وهو كالتالي : ما الذي يحول دون أن يعيش العربي اليوم حاضره؟، أو ما الذي يجعل الحاضر مغتربا عن عالم العربي، وبالمقابل ما الذي يجعل العربي مغتربا عن حاضره؟.

سيجيبنا الجابري بأن اللغة العربية هي السبب الرئيس في إقصاء الحاضر والإنسان معا من بناء عالم مشترك، عالم التحول التاريخي، ذلك لأن اللغة العربية «ظلت وما تزال تنقل إلى أهلها عالما يزداد بعدا عن عالمهم، عالما بدويا يعيشونه في أذهانهم، بل في خيالهم ووجدانهم، عالم يتناقض مع العالم الحضاري-التكنولوجي الذين يعيشونه والذي يزداد غنى وتعقيدا، فهل نبالغ إذا جنحنا إلى القول بأن الأعرابي هو فعلا صانع «العالم» العربي، العالم الذي يعيشه العرب على مستوى الكلمة والعبارة والتصور والخيال، بل على مستوى العقل والقيم والوجدان، وأن هذا العالم ناقص فقير ضحل جاف، حسي-طبيعي، لا تاريخي، يعكس «ما قبل تاريخ

العرب : العصر الجاهلي، عصر ما قبل «الفتح» وتأسيس الدولة»[20].

استمرار قيم البداوة في الحاضر العربي

يمتنع الحاضر عن أن يغدو تجربة عينية، لأن العربي اليوم ما زال مقيما داخل لغة الأعرابي، منتميا لعالمه الحسي، رغم كونه يعيش على هامش الحاضر أي على هامش العالم الآن الذي يزداد تسارعا، ومن ثمة عجزه الواضح عن ابتكار الحاضر وإبداع الذات، ومن ثمة أيضا بدويته التي يكرسها سلوكه اليومي المزدوج في المجتمع الذي يظل بعيدا عن السلوك المدني. فهو في الوقت الذي ينشد فيه الحداثة فإنه يتصرف وفقا لعالم الأعرابي، أي انسجاما مع قيم البداوة الأشد محافظة وجمودا، وهو ما يجعل من الحداثة بالمعنى العربي نفسها تلاعبا لفظيا وليس تجربة حياة.

يمكن أن نقول إن حاضرنا هو ضحية لغة تهيمن على مصيرنا، لغة تعادي الحاضر ولا تعترف به، لغة يحيا من خلالها الأعرابي في وعينا، ونحيا بدورنا في عالم الأعرابي بلا وعينا، لغة تقصي الأنا بما هي تفكير في الوجود وبالوجود، وتصيره آخر متلقيا، لغة تتجلى إبداعيتها في تأصيل عدمي يحول الكوجيطو إلى «أنظر تجد»، لغة تترجم فكر الآخر، بإخضاعه لأفقها اللاتاريخي، وحسيتها المدقعة التي تحول كل مفهوم إلى وعاء فارغ : فانظر تجد !. لغة لا يغدو فيها المفهوم العابر ممارسة لتحيين الحاضر، وإنما لاقتناص المفهوم وإرجاعه لفظا مسجونا خاضعا لأفق الأعرابي، لتأهيل وهمي يعيق انبثاق الكينونة ويعدمها، الكينونة بوصفها حاملا للخصوصية التي تستجيب للحدث أو الواقعة، أي جلب الإنسان إلى ما يخصه أي أن يستقبل انكشاف الوجود حسب هيدغر، أي أن اللغة هي «بيت الكون» (الوجود)، فهي راعي الحضور، من حيث أن لمعانه يبقى موكولا لإبانة القولة التي تخص، فاللغة هي بيت الكون من حيث أن القولة هي لحن الخصوصية[21].

نقد العقل العربي، نحو تأسيس عصر تدوين جديد

يتعلق الأمر إذن من خلال نقد الجابري بالشروع في تأسيس عصر تدوين جديد، يحدث تغيرا أساسيا يمس علاقتنا باللغة العربية ويستجيب لحاضرنا، فاللغة بما هي القولة التي تخص تجلب الحاضر انطلاقا مما يخصه إلى الظهور، ترحب به، أي تسمح به في ماهيته الخاصة...، لكي نتأمل حدوث اللغة ونردد بعده ما يخصه، يحتاج الأمر إلى تغير للغة... تغير يمس علاقتنا باللغة، وهذه العلاقة تتحدد تبعا للقدر الذي بمقتضاه يتحدد هل وكيف يتم الاحتفاظ بنا من قبل حدوث اللغة كخبر أصلي للخصوصية في هذه الأخيرة، ذلك لأن الخصوصية في خصها وحفظها وتحفظها هي علاقة كل العلاقات، ولهذا يبقى قولنا نحن كجواب قائما دائما فيما هو علائقي... إن علاقتنا باللغة تتحدد انطلاقا من الكيفية التي بسببها ننتمي إلى الخصوصية من حيث إننا ما نحتاج إليه، وربما أمكننا حسب هيدغر أن نهيئ بدرجة قليلة تغير علاقتنا باللغة. ويمكن أن تنبعث تجربة يكون فيها كل تفكير متمعن شعرا، وفي الوقت نفسه كل شعرا تفكيرا... وهنا يستشهد هيدغر بإعجاب ب «فيلهلم فون هومبولت» الذي يقول :

«... قد يمكن لشعب بفضل كشف داخلي ومساعدة ظروف خارجية أن يمنح اللغة الموروثة

صورة أخرى بحيث تصبح بذلك لغة مغايرة وجديدة تماما»[22]. ويقول في موضع آخر :

«دون تغيير اللغة في أجراسها ولا بكيفية أقل في أشكالها وقوانينها. كثيرا ما يدخل الزمن إلى اللغة، بفضل تطور طبيعي في الأفكار وقوة متصاعدة في التفكير وقدرة للإحساس أكثر عمقا ونفاذا، أشياء لم تكن تمتلكها من قبل ذلك. حينئذ يتم وضع معنى آخر في الغلاف نفسه، إعطاء شيء مغاير تحت الطابع نفسه والإلماح إلى مسار للأفكار له تدرج مخالف حسب قوانين الربط نفسه. إن ذلك هو الثمرة الدائمة لأدب شعب، ولكن على أفضل وجه ضمنه للشعر والفلسفة»[23].

لن تغدو اللغة العربية إذن موطن وجود إلا بالقدر الذي تتغير فيه علاقتنا بهذه اللغة، على نحو تغدو فيه أكثر استجابة لحاضرنا، أي أن تغدو مستجيبة لتجربة العيش، فتنفصل بذلك عن عالم الأعرابي، ونظامه المعياري، وتغير علاقتنا باللغة هو مدخل حداثتنا، ومعنى ذلك فالتفكير من خلال هذه اللغة لا يعني سوى التفكير من خلال لغات متعددة تعيش بجوارها مما يعني اختراق بنيتها النسقية، وتفكيك مجالها التداولي.

إن تحيين اللغة لا يتم من خلال بعث قواعدها من جديد، ولكنه يتم من خلال التكلم بها بطريقة مغايرة تستجيب للتحولات العميقة ولمجال الخصوصية، وهذه الطريقة المغايرة لممارسة اللغة ليست سوى تجربة الحاضر بما هي تجربة عيش في أفق الزمان، وليس خارجه. هذه التجربة تكاد تنحصر في الفن عموما والأدب خاصة في الرواية، الشعر، والمسرح... وهذه الفنون تتعرض للهجوم من طرف فقهاء اللغة والأصول، الذين يعتبرون أنفسهم أوصياء على قدسية اللغة العربية، كما تكاد تنحصر في تجارب فكرية بعينها، طه حسين، الجابري، العروي، حسن حنفي... وغيرهم ممن حاولوا أن يفكروا في بناء عالم مغاير انطلاقا من محاولة تطويع اللغة لمشاريعهم الفكرية. إن محيط اللغة العربية يبقى ضاجا بالأساطير المؤسسة لنزعة نفي الحاضر، وهو ما يتطلب تحرير اللغة العربية من النزعة اللاتاريخية ومن الطبيعة الحسية باعتبارهما مسؤولان عن الفقر الفكري، والضحالة المفهومية، وعن غياب حياة فلسفية تستوطن الأرض المسماة عربية وتبتكر الحاضر، أي تعلم فن الحياة بما هي انبثاق للذاتية كتخارج مع العالم، كإرساء للغيرية التي تغذي الغيرية وتقود نحو حاضر زمني متحرر من نزعة إعادة إنتاج تجارب السلف، حاضر يدعو الكينونة إلى اختبار تجربتها المخصوصة في العالم، أي إلى تأسيس عالمها الخاص، عالم من غير أوهام تقيس عليه الذات خيبتها، وتتحسر فبه على رغبتها المؤجلة باستمرار.

تقودنا العلاقة باللغة من حيث هي لغة إلى اختبار هذه الغيرية التي جعلت لحسن الحظ هويتنا متعددة ليس لها منبع واحد أو بعد قومي وحيد، هوية يتشكل أفقها الحالي بمجاورة ما هو كوني، وهو ما يسمح لها بأن تصير في ذاتها آخر، وهذه الإمكانية هي مفتاح تطويع العربية وجعلها أكثر قربا من الحاضر، أكثر بعدا من عالم لاتاريخي يجرها دوما إلى الوراء، عالم تفتقد فيه الكينونة تجربة الحاضر، وليس العثور على الحاضر في هذه اللغة سوى انكشاف وبدء لمشروع الكينونة بما هو حدث مؤسس للتاريخ. نصل الآن على سؤال طرحناه

بخصوص قراءة إدريس كثير للجابري، وذلك في كتابنا **الفلسفة المغربية سؤال الكونية والمستقبل**، وهو التالي : كيف يغدو انبثاق فلسفة جديدة (أو فكر جديد) تتكلم اللغة العربية ممكنا؟[24].

إذا انطلقنا مما تمارسه اللغة العربية من إضمار الرابطة، رابطة الحمل التي هي في نفس الآن الوجود، فإن ظهور فلسفة جديدة مشروط بإضمار كونها عربية، إن الأمر يستدعي أن تنطلق هذه الفلسفة على أرضية من النسيان الذي يتحقق من خلاله مكر مضاد للكائن تجاه هذه اللغة التي تمارس مكرها بإضمارها للوجود، من أجل أن تستعيد الكينونة حاضرها، فتتفلت عما وصف بالخصوصية أو حتى بالغنى والعبقرية حسب الأستاذ إدريس كثير لا حسب الجابري الذي يعتبر هاته الخصوصية مدعاة للقلق باعتبارها مسؤولة عن العجز الفكري والفقر المفاهيمي. ومعنى ذلك أن التخطي نحو الحاضر لن يتحقق على نحو تاريخي إلا بالانفلات والاحتماء باللغة بما هي لغة لا بما هي عربية، أي بما هي أساس الوجود، بما هي مجاورة الكوني، وبما هي جلب للحاضر تجاه الكينونة.

يتعلق الأمر إذن باستعادة القول، ونسيان المقول، بتعبير لفناس، أي باللغة كمبعث للوجود وليس كتنميط للكلام، كإكراه على التكلم وفق ما يسميه الجابري بسلطة اللفظ، الأثر الملفوظ، الذي غدا علة أساس لا يستهدف تأهيل القول بما هو لغة، وإنما ترسيخ المقول أو الأثر الملفوظ الذي لا يقبل التجاوز.

لقد دشن الجابري بمشروعه النقدي الكبير عملا جبارا لا يقصد من خلاله الارتماء في التراث، وإنما تملك هذا التراث من أجل فهمه وتحليله ونقده، ومن ثمة تجاوزه، وهو ما يعني استعادة مشروع الحاضر، فالجابري قد مهد الطريق لما بعد الجابري، أي للشروع في طريق بناء حياة فلسفية جديدة يمارس من خلالها الكائن الإنساني في العالم العربي فن وجوده، أي في عالم يحايثه الحاضر، عالم يشكل الحاضر فيه نمطا من الحياة من غير قيد أو شرط، سوى شرط الحرية.

إذن فمشروع الجابري هو نفسه مشروع ما بعد الجابري، الذي يضع الفكر أمام رهان استعادة الحاضر. فالحاضر هو الوجود في العالم، مادام يختبر تجربة الحياة.

■ ■ ■

إشارة

-ألقيت هذه المداخلة في لقاء نظمه اتحاد كتاب المغرب و وزارة الثقافة بمدينة آسفي، يوم الجمعة 18 ماي 2010، تخليدا لذكرى الراحل، و احتفاء بمشروعه الفلسفي.

الهوامش

1 تكوين العقل العربي، دار الطليعة، الطبعة 1 بيروت 1984، من مقدمة الكتاب ص8.

2 - Levinas Totalité et infinit، essai sur l'extériorité. Martinus riijhoff. Paris 1971 P21.

3 محمد عابد الجابري : تكوين العقل العربي، دار الطليعة، بيروت 1984 ص8.

4 نفسه ص 32.

5 نفسه ص34.

6 نفسه ص 39-38.

7 نفسه ص39.

8 نفسه ص 39.

9 نفسه ص 41.

10 نفسه ص 42.

11 نفسه ص 70.

12 نفسه ص 71.

13 عبد العزيز بومسهولي : الفلسفة ورهان الحاضر، مجلة أوراق فلسفية، القاهرة 2010 ص 91.

14 محمد عابد الجابري : بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي ط 1، البيضاء 1986، ص 582.

15 الجابري : تكوين العقل العربي، ص 61

16 نفسه ص 62.

17 نفسه ص 62.

18 نفسه ص 86.

19 نفسه ص 87.

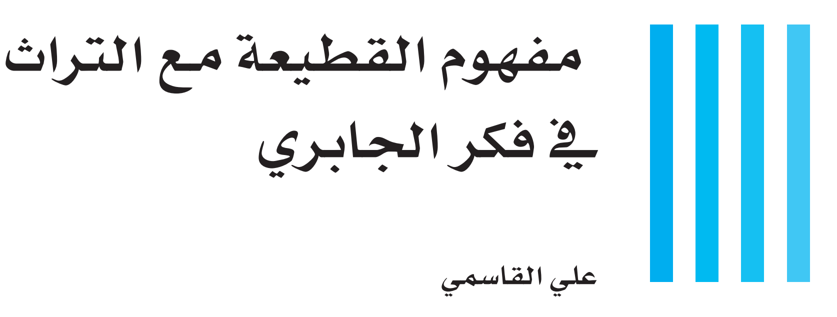
20 نفسه ص 88.

21 مارتن هيدغر : كتابات أساسية، الجزء الثاني، ترجمة وتحرير إسماعيل المصدق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2003 ص282.

22 المرجع السابق ص283.

23 نفسه ص284.

24 بومسهولي : الفلسفة المغربية، سؤال الكونية والمستقبل، مركز الأبحاث الفلسفية، مراكش 2007، ص91.



مفهوم القطيعة مع التراث في فكر الجابري

علي القاسمي

تقديم:

فقدَ الفكر العربي هذا العام علماً من أعلامه العظام برحيل الفيلسوف الأستاذ الدكتور محمد عابد الجابري. وهذه خسارة لا تعوَّض بسهولة، فقلّما يجود الزمن بمفكّرٍ من هذا العيار له ما تجمّع لفقيدنا من ثقافة شمولية عميقة، ونظر واسع ثاقب، ووطنية متأجّجة، وإخلاص ونزاهة لا مثيل لهما. فقد ألقى المرحوم الجابري حجراً في بركة الفكر العربي الراكدة في زمن الهزائم والانكسار، عندما نشر كتابه القيِّم **نحن والتراث** في بيروت سنة 1980. في هذا الكتاب يضع اللبنات الأساس في طريق نهضة الأُمَّة العربية الإسلامية وتطوُّرها ورقيِّها. وقد دعا فيه إلى نقد العقل العربي السائد والتخلّي عن الفهم التراثي للتراث. وأثار كتابه هذا ردودَ فعلٍ واسعةً، واتُهم الفقيد بأنَّه يدعو إلى قطيعة إبستمولوجية مع تراثنا الذي هو عماد هُويَّتنا.

وفي ورقتنا هذه نقدّم دراسةً موجزةً عن مفاهيم التراث، والقطيعة الإبستمولوجية، وتجديد التراث في فكر الجابري.

1 - ماهية التراث :

أ- معنى التراث لغة :

«التراث» اسم من الفعل «وَرِثَ». فنقول «ورثَ فلاناً، ومنه وعنه: صار إليه مالَه أو مجده بعد موته»[1]. فالتراث ما يخلّفه الميت لورثته من تركة، سواء أكانت تلك التركة مالاً أم مجداً أم عقيدةً أم علماً أم فكراً. وقد ورد هذا اللفظ بهذا المعنى في القرآن الكريم: **وتأكلون التراث أكلاً لماً** (الفجر: 9)،

فهنا يعني التراث التركة المادّية، وكذلك **يرثني ويرث من آل يعقوب** (مريم: 6) وهنا يعني التراث تركةَ النبوة والفضيلة والمعرفة وليس المال.

كما ورد هذا اللفظ بمعنييْه، التركة المادية والتركة المعنوية، في الحديث الشريف، إذ قال الرسول (ص) يصف المؤمن العابد الزاهد بالدنيا: « **وكان عيشه كفافاً، فعجلتْ منيته، وقلَّتْ بواكيه، وقلّ تراثه.**» وفي حديث آخر: « **إنّ الأنبياء لم يورِّثوا ديناراً ولا درهماً، وإنّما ورّثوا العلم، فمن أخذه أخذ بحظٍّ وافر.**»

وورد لفظ «التراث» كثيراً في الشعر العربي كذلك، ومنه قول المتنبي:

ولستُ أبالي بعد إدراكي العُلا

أكان تراثاً ما تناولتُ أم كسبا

ب - مفهوم التراث اصطلاحاً:

خلال النهضة العربية في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حاول المثقَّفون العرب في المشرق إحياءَ التراث الفكري والثقافي العربي، في سعيهم إلى إيجادِ هُوية عربية مشتركة، تمكّن من إقامة أمّة عربية موحّدة مستقلّة عن الإمبراطورية العثمانية. فأخذ استعمال لفظ «التراث» في القرن العشرين، يدلّ على « ما ورثه العرب عن أسلافهم من حضارة» ؛ وراح اسم «التراث» يختلف في دلالته الخاصَّة عن اسميْن آخريْن مشتقَّيْن من الفعل (وَرِثَ) كذلك، هما «الإرث» و «الميراث»، إذ إنّهما يشيران إلى نصيب كلِّ فرد من تركة الميت؛ فهما يقتضيان وفاةَ الأب وحلول الابن محلَّه، في حين أنَّ «التراث»، في دلالته الحديثة، يشير إلى الإرث الفكري والثقافي الذي وصلنا من آبائنا وأسلافنا على مرِّ العصور والذي ما يزال فاعلاً في ثقافتنا السائدة. وهكذا، فإذا كان الإرث أو الميراث المادّي يتطلَّب موت الأب أوَّلاً، فإنَّ « التراث» الفكري والحضاري يعني حضور الأب في الابن، واستمرار الماضي في الحاضر.

ويختلف التراث عن التاريخ على الرغم من أنَّ كلاً منهما متعلّقٌ بالماضي. فـ «إذا كان التاريخ هو الماضي في بُعده التطوري، فإنَّ التراث هو الماضي في بعده التطوري موصولاً بالحاضر ومتداخلاً معه ومتشابكاً به.»[2] ويشكّل التاريخ حوار الماضي مع الحاضر عبر التراث، حواراً يكون فيه زمام المبادرة للحاضر الذي يتشابك فيه الماضي بالمستقبل.

يدلّ لفظ «التراث» اليوم على كلِّ ما خلّفته لنا الأجيال السابقة من:

- **معارف** (العلوم الإنسانية والعلوم الأساسية والطبيعية)،
- **قِيَم** (أنماط تفكير وسلوك، وعادات ومُثل)
- **نُظُم ومؤسَّسات** (الأسرة، المسجد، المدرسة، الأوقاف، الخلافة...)
- **إبداع وصنع**: (الغناء والموسيقى والتراث الشعبي، والفنون المعمارية والزخرفية والتصويرية..)

فالتراث تراكمٌ حضاريٌّ وثقافيٌّ ينتقل عبر الأجيال والقرون عن طريق اللغة والمحاكاة والتقليد، ويشمل العناصر المعنوية من أفكار ومعتقدات وسلوك، والعناصر المادّية، كالصناعات والحِرَف والآثار.

والتراث ظاهرةٌ إنسانية نجدها في جميع المجتمعات، فلكلِّ أُمَّة تراثها، على الرغم من أنَّ الأمم تختلف من حيث عمّق تراثها الحضاري في التاريخ أو ضخامته أو بساطته. كما أنَّ جميع الأمم تشترك في تراث إنسانيٍّ عامٍّ. ولهذا، فإنَّ «التراث» يشمل **التراث القومي** «ما هو حاضر فينا من ماضينا» **والتراث الإنساني** «ما هو حاضر فينا من ماضي غيرنا» [3]. ومن ناحية أخرى، قد يُنظَر إلى التراث من حيث مجالات تخصُّصه، فتكون له أنواع مثل «التراث العلمي» و «التراث الجغرافي» و«التراث الشعبي»، إلخ.

ج- أخطاء شائعة عن التراث:

سعى أعلام النهضة العربية في القرن التاسع عشر الذين كانوا يرومون إقامة أمّة عربية موحّدة

مستقلة، إلى إحياء التراث العربي، كما قلنا، من أجل إشاعة شعور لدى العرب بأنَّهم أمّةٌ واحدةٌ ذات هُوية متميِّزة عن غيرها من الأمم، بتاريخها الواحد، ولغتها الواحدة، وتراثها الشعبي المتميِّز، وثقافتها المشتركة. ولهذا اقتصرت حركةُ إحياءِ التراث في بدايتها على تحقيق المخطوطات التراثية التي تتناول اللغة والأدب والتاريخ والفقه والتفسير والحديث. وكانت تلك المخطوطات قد كُتبت في عصور مختلفة من مسيرة الأمَّة العربية: عصور الازدهار وعصور الانحطاط، وتحمل كمّاً هائلاً من المعارف المختلفة والمنهجيات المتباينة، منها العقلاني ومنها الخرافي؛ منها ما يدعو إلى الوحدة ومنها ما يبث التفرقة الطائفية والمذهبية، منها ما يدعو إلى نقد الأوضاع الاجتماعية ومقاومة الظلم، ومنها ما يفرض الطاعة للسلطان الغاشم بوصفه ظلّ الله في الأرض.

ولهذا أخذ مفهوم التراث لدى بعضهم يقتصر على المخطوطات التي تتناول علوم العربية والإسلام، وساد شعور لديهم بأنَّ « **إحياء التراث**» يعني تحقيق المخطوطات البالية ونشرها، وأنَّ التراث يقتصر على ما هو قديمٌ وسلبيٌّ من العلوم الإنسانية، ونُسيت أهمُّ مظاهر الحضارة العربية إبان ازدهارها مثل حرِّية الفكر وحرِّية الحوار وحرِّية الانتقال، انتقال الأفكار



والأفراد والسلع، والاعتماد على العقل والتجربة وطلب المعرفة حيث كانت[4]. وأثار بعضهم مسألة قيمة هذا التراث وجدواه في محاولتنا لتحقيق النهضة والتنمية والتطوُّر. فدارت معاركُ فكريةٌ بين أولئك الذين يقدِّسون التراث فقالوا « لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أوّلها» وبين أولئك الذين أضحى التراث، في نظرهم، مسؤولاً عن هزائم الأمة وانكساراتها، فرأوا ضرورة التخلُّص من كلِّ ما هو قديم والأخذ بالجديد، من أجل اللحاق بالغرب المتطوِّر. وأُطلق على هذه المعارك الفكرية اسم «**القديم والجديد**» وما يتعلَّق بها من مقارنات بين «الشرق والغرب» أو «الإسلام والغرب» أو «العرب والأوربيين».[5]

د- القطيعة مع التراث:

اعتقدَ بعض المفكرين أن لا سبيل إلى التخلُّص من سلطة تراث الماضي المتخلِّف، ووضع حدٍّ لتحكُّمه في حاضرنا ومستقبلنا، والدخول في حداثة العصر، إلا بإحداثِ قطيعةٍ معرفيةٍ معه بحيث نتوسَّل بعقلِ الحداثة، فلا سلطةَ إلا للعقل الذي يتّخذه العلم الحديث مصدراً وحيداً، ولا سلطة إلا لضرورات الواقع[6]. ومن الذين نادوا بذلك اللبناني حسين مروة في كتابه **النزعات المادية في الإسلام**، والمصري حسن حنفي في كتابيه **التراث والتجديد** و **من العقيدة إلى الثورة**، والجزائري محمد أركون في كتابه **تاريخية الفكر الإسلامي**، وفقيدنا المغربي محمد عابد الجابري في كتابيه **نحن والتراث** و **نقد العقل العربي**.

ولكن ما المقصود بالقطيعة في مصطلحهم؟ وهل القطيعة مع التراث ممكنة فعلياً؟

مصطلح«**القطيعة المعرفية (أو الإبستمولوجية)**» ظهر على يد فيلسوف العِلم الفرنسي غاستون باشلار (1962.1884)، ليدل على مفهومَين:

الأوَّل، تخلّي العالِم في المختبر عن المعرفة

التقليدية الشائعة، والأخذ بالمعرفة العلمية الموضوعية القائمة على التجربة والبرهان.

الثاني، القطيعة بين الأنظمة المعرفية في تاريخ العلم. والنظام المعرفي هو مجموعة من المفاهيم والمقولات وطرائق التفكير التي تمكِّننا من حلِّ المشكلات أو التوصل إلى معرفة جديدة ترقّي حياتنا. فعندما يصل النظام المعرفي الذي نستخدمه، إلى طريق مسدود، ولا يستطيع معالجة الإشكاليات التي تواجهنا، لا بدَّ لنا من تغيير الزاوية التي ننظر منها إلى الأشياء، أي التخلّي بوعي تامٍّ عن ذلك النظام المعرفي القديم، وتبنّي نظام معرفيٍّ جديد يستطيع التعامل مع الإشكاليات التّي عجز النظام المعرفي القديم من التعامل معها. فالتطوُّر العلمي لا يتوقَّف على التراكم الكمي فحسب، بل على آليات التفكير الجديدة أيضاً.

وفيما اشتغل باشلار على المفهوم الأوَّل لمصطلح القطيعة المعرفية، تبنّى المفهومَ الثاني وطوَّره ثلاثةٌ من المفكرين هم: الفيلسوف الناقد الفرنسي ميشيل فوكو (1926ـ1984) الذي اتَّبع طرائقَ بحث جديدةً في كتابه **تاريخ الجنون**، والفيلسوف الفرنسيّ لويس ألتوسير(1916 ـ 1990) الذي أعاد قراءة كارل ماركس قراءةً بنيويةً، فبيَّن أنَّ ماركس في كهولته قد قطع صلته الإيديولوجية والمثالية بالفلسفة الألمانية، وتبنّى مقاربةً علمية ونظريةً قرأ فيها الأشياء قراءةً نسقيةً توضِّح بنيتها الداخلية ونظامها الهيكلي؛ ومؤرِّخ العِلم الأمريكي توماس كوهن (1922 ـ 1996) صاحب كتاب **بنية الثورات العلمية** الذي برهن فيه على أنَّ التطوُّر العلمي ليس بالضرورة تراكمياً وتدريجياً، وإنّما قد يتأتّى من ثورات بنيوية يتمُّ فيها تغييرُ نسق البحث وآلياته. وأصبح للقطيعة المعرفية مفهومٌ مختلفٌ شيئاً ما لدى كلِّ واحد من هؤلاء المفكِّرين الثلاثة [7].

وعندما استعار الباحثون العرب مصطلح **القطيعة المعرفية** من أولئك المفكِّرين الغربيين، طبَّقوه على التراث بطرقٍ مختلفة.

والسؤال الذي يطرح نفسه، كما يقولون، هو: هل نستطيع إحداث قطيعةٍ تاريخيةٍ فعليّةٍ مع التراث؟

ينبغي، أوَّلاً، أن نشير إلى أنَّ الإنسان يمتاز عن الحيوان في القدرة اللغوية وقابلية التفكير والعمل. فالحيوان لا يستطيع الاستفادة من خِبَر وتجارب أسلافه من الحيوان، ويقتصر الإرث الذي يناله على الإرث البيولوجي؛ في حين أنَّ الإنسان قادر على الاستفادة من معارف إسلافه وخبراتهم وأفكارهم، والإضافة إليها وتطويرها بتجاربه ومعارفه وعلمه، من أجل بناء حاضره وتقدُّمه في مستقبله [8]. وحتّى لو أراد القطيعة مع بعض المعارف أو القيم أو طرائق التفكير التي ورثها عن الأسلاف، لا بُدَّ له أوّلاً أن يتلقّاها وينقدها، ليعرف عجزها، لكي يتخلّى عنها.

هذا من ناحية، ومن ناحية أُخرى فإنَّنا لا يمكننا، حتى لو أردنا، إحداث قطيعةٍ تامَّة مع بعض عناصر التراث، مثل اللغة والقيم والعادات والتقاليد والمشاعر، لأنَّ هذه العناصر يستغرق نشوؤها وتكوُّنها حقباً تاريخيةَ طويلة، ولا يمكن إلغاؤها بضربة لازب. فأنت تستطيع أن تنقل البدويَّ من خيمته إلى عمارةٍ شاهقة خلال ساعات، ولكنَّك لا تستطيع تغيير قِيمه ومُثُله وتجعله يتحدّث بلغة شكسبير بنفس السرعة.. فاللغة، مثلاً، وهي أهمُّ عناصر التراث، لأنَّها وسيلته الأساسية في نقل المعرفة وتراكمها من جيل إلى جيل، لا يمكن القطيعة معها واستبدالها بلغة أُخرى دون حدوث صعوبات خطيرة على مستوى التفكير وتمثُّل المعلومات والإبداع، ودون المخاطرة بهُوية الأُمَّة وتماسكها. وهنا يكمن أحد أسرار وأسباب تخلُّف الأُمّة العربية علمياً وتكنولوجياً في العصر الحاضر؛ فالحكومات العربية تصرُّ ـ مخالفةً بذلك إجماعَ علمائها ومفكريها ـ على استخدام لغة المستعمِر القديم (الإنكليزية أو الفرنسية) في تدريس العلوم والتكنولوجيا، دون أن تدرك أنَّ تراث كلِّ أُمَّة من الامم يشتمل على منظومة مفهومية خاصةٍ بها تنسجم وتتفاعل مع بنية لغتها، واستبدال وسيلة نقل المعرفة وتمثّلها (اللغة) يؤدّي إلى بطءٍ

في **الفهم**، وصعوبة في التمثّل والإبداع، وعرقلة في تبادل المعلومات بين الأفراد والمؤسّسات، ما يستحيل معه إيجاد مجتمع المعرفة القادر على تحقيق التنمية البشرية المنشودة. « فتراث أيَّة أُمَّة من الأمم ليس هو تراكمُ معرفة وخبَر وتجارب فحسب، ولكنَّه تمثيلٌ لشخصية الأمّة في ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ويعني ذلك تمثيلاً لخصائص الأمَّة الحضارية، المادّية والمعنوية؛ فالشخصية القومية الحضارية لا تولد في الحاضر وليست لها حقبة زمنية معينة، وإنَّما هي وليدة إرث أجيالٍ متعاقبة عبر التاريخ وعبر تجاربِ وخِبَرِ وأفكارِ تلك الأجيال. ولذلك فالتراث الحضاري هو العامل الأساسي في وحدة الأمَّة وبقائها واستمرارها، وهو الوسط الذي تنمو فيه الشخصية الحضارية وتترعرع.» [9].

2 - مفهوم القطيعة في فكر الجابري:

إن الدراسة المتأنية لكتاب الدكتور الجابري القيم **نحن والتراث**، تدلنا على أنَّ للقطيعة أربعة أنواع في فكر المؤلِّف: 1. **القطيعة** مع نماذج محدَّدة من التراث، 2. **القطيعة** مع القراءة السلفية للتراث. 3. **القطيعة** بين مفكّر وآخر في التراث، 4. **القطيعة** بين حقلٍ معرفي وآخرَ في التراث.

وسنتناول هذه الأنواع من **القطيعة** بإيجاز فيما يأتي:

أ. القطيعة مع نماذج معيَّنة من التراث:

في حقيقة الأمر لم يدعُ فقيدنا الجابري إلى قطيعة تاريخية تامّة مع التراث كلِّه، أو إلقاء التراث في المتاحف وتركه هناك، فهذه أطروحة فاسدة، كما يصفها الجابري نفسه. وإنَّما دعا إلى قطيعة معرفية مع نماذجَ معيَّنة من التراث. فقد نادى في كتابه **نحن والتراث** إلى « **إحداث قطيعة ابستمولوجية تامة مع بنية العقل العربي في عصر الانحطاط وامتداداتها إلى الفكر العربي الحديث والمعاصر.**»[10] [والحرف الأسود والخطوط تحت الكلمات هي من وضع الجابري. ففي عصر الانحطاط، انحصرت الثقافة العربية في مواد دراسية محدودة هي النحو والفقه والتوحيد، وانحصرت بنية العقل العربي في طريقة واحدة في التفكير هي «**القياس**»، الذي وقع الإفراطُ في استعماله دون التقيُّد بشروط صحة هذا النوع من الاستدلال. وانتقلت هذه البنية الفكرية من عصر الانحطاط إلى عصرنا الحاضر فاستخدمها بعض المنادين بالإصلاح، فدعوا إلى «**قياس الغائب على الشاهد**». والغائب هنا هو المستقبل، والشاهد هو الماضي المجيد. ليبرهنوا على أن « **ما تمّ في الماضي يمكن تحقيقه في المستقبل**». وفي نظر الجابري، لا يمكن للعرب أن يؤسِّسوا مشروع نهضتهم الحاضرة على الماضي، وإنَّما ينبغي استخدام طرائقَ علمية موضوعية حديثة لتحقيق النهضة.

ب. القطيعة مع القراءة السلفية للتراث:

دعا الجابري إلى **القطيعة** مع القراءة السلفية للتراث، لأنها، ـ على حد قوله ـ « قراءة لاتاريخية، وبالتالي فهي لا يمكن أن تنتج سوى نوع واحد من الفهم للتراث هو: الفهم التراثي للتراث.التراث يحتويها وهي لا تستطيع أن تحتويه، لأنَّها: التراث يكرِّر نفسه.» فالقطيعة التي يدعو إليها الجابري « ليست **القطيعة** مع التراث بل **القطيعة** مع نوع من العلاقة مع التراث، **القطيعة** التي تحوّلنا من كائنات تراثية إلى كائنات لها تراث»[11].

ولما كانت **القطيعة**، في رأي الجابري، لا تؤسِّس نفسها ما لم تقدّم بديلاً. فهو يقدِّم طريقةً بديلةً ملائمة في التعامل مع التراث، تعتمد قراءةً معاصرة تاريخيةً موضوعية، بحيث يُنظَر إلى النصوص التراثية بوصفها شبكةً من العلاقات، وتُعالَج معالجةً بنيوية، وتحلَّل تحليلاً تاريخياً يربط النصَّ بمجاله التاريخي بكلِّ أبعاده الثقافية والإيديولوجية والسياسية والاجتماعية. وبعبارة أُخرى، يدعو الجابري إلى « **قراءة معاصرة**» للتراث تتجاوز التجميع والتوثيق والتحليل، وتتوخى التأويل، أي إعطاء المقروء معنى بالنسبة لمحيطه الفكري والاجتماعي والسياسي. فتربط النصَّ أو المقروء في عصره من حيث الإشكالية التي يعالجها، والمحتوى

المعرفي، والمضمون الإيدولوجي. والمعاصرة بهذا المعنى، تفصل المقروء، عن القارئ، عنا، لأننا نعيش في عصر آخر، ولكنّها تصله بنا على مستوى الفهم، أي أننا نفهمه في إطار الظروف التاريخية التي أفرزته.

قُلنا قبل قليل، إنَّ أعلام النهضة العربية في القرن الميلادي التاسع عشر عملوا على إحياء التراث العربي بوصفه وسيلةً لإعطاء الأمة العربية هُويّةً متميزة عن الإمبراطورية العثمانية، واستقلال العرب عنها. والجابري يتفهّم هذا الأمر ويتقبله على شرط أن لا تتحوَّل الوسيلة إلى غاية بذاتها، فهو يقول عن القراءة السلفية للتراث:

« كانت تبرر نفسها عندما كانت وسيلة لتأكيد الذات وبعث الثقة فيها. إنّها آلية للدفاع معروفة، وهي مشروعة فقط عندما تكون جزءاً من مشروع للقفزة والطفرة.. لكن الذي حدث هو العكس تماماً، لقد أصبحت الوسيلة غاية: فالماضي الذي أُعيد بناؤه بسرعة قصد الارتكاز عليه لـ « النهوض»، أصبح هو نفسه مشروع النهضة.» [12]

وهو بذلك يفرّق بين مستويين في التعامل مع التراث: مستوى الفهم ومستوى التوظيف.

ج. القطيعة بين مفكرٍ وآخر في التراث:

لكي يحقِّق الجابري أهدافه في كتابه هذا، قام بقراءة معاصرة لتراث العرب الفلسفي. وفي هذه القراءة، يرى أنَّ للفلسفة العربية التراثية وجهين: محتوى معرفياً ومضموناً إيديولوجياً. فالمحتوى المعرفي لهذه الفلسفة هو في معظمه مادَّةٌ معرفيةٌ ميتة غير قابلة للحياة، أمّا المضمون الإيديولوجي، فهو يحيا على مرِّ الزمن في صور مختلفة.

يرى الجابري في الفلسفة العربية، كما ظهرت على يد الكندي ثمَّ تطوّرت على يد الفارابي، فلسفةً مناضلةً من أجل العلم والتقدّم، ولكن ابن سينا ارتدّ بها من عقلانية الكندي والفارابي المتفتحة، وحوّلها إلى فلسفة روحانية غنوصية لا عقلانية ظلامية، عمل الغزالي والسهروردي الحلبي على نشرها.

ويقول الجابري إنه عندما انتقلت الفسلفة العربية إلى الغرب الإسلامي، رفض ابن باجة « مشاهدات « الغزالي المزعومة التي جلبت له « اللذة»، وأكد ابن باجة أنَّ السعادة الحقيقية هي بلوغ أقصى درجات العقل النظري. وقد ساعد هذا ابن رشد على تأسيس منهجه الفلسفي الأصيل وعقلانيته النقدية الواقعية. وهكذا اعتبر الجابري أنَّ ابن رشد قام بقطيعة مع غنوصية ابن سينا وفلسفته المشرقية، وفنّد آراءه ورفضها، ورفض كذلك « التصوف السنّي « الذي نادى به الغزالي، لأن سنّة الرسول (ص)، كما يقول الجابري، « لم تعرف التصوّف قط... [و أن الخطاب القرآني هو خطاب عقل وليس خطاب غنوص أو عرفان أو إشراق»، [13].

ومعروف أن بعض النقّاد في المشرق العربي اتهموا الجابري بأنّه يعمل على فصل الفلسفة في المشرق عنها في المغرب، وأنّه فضّل الفلسفة في الغرب الإسلامي. بيدَ أنَّ الحقيقة كما هي ماثلة في كتابه هذا هو أنّه فضّل الفلسفة الرشدية العقلانية على السينوية الغنوصية، بعد أن أشاد بالفلسفة العربية كما أصّلها الكندي وطورها الفارابي وكلاهما من المشرق [14]. بل أكثر من ذلك، فقد شارك المرحوم الجابري في مهرجان الفارابي الذي نُظِّم في بغداد في أواخر أكتوبر من عام 1975 بمناسبة مرور ألف ومائة عام على ميلاد أبي نصر الفارابي، وقدَّم فيه دراسته القيمة «**مشروع قراءة جديدة لفلسفة الفارابي السياسية والدينية...**» وأطلق فيها لقب «فيلسوفنا الأعظم»، على الفارابي. والدراسة تشكّل فصلاً من كتابه **نحن والتراث**.

د. القطيعة بين حقلٍ معرفي وآخر في التراث:

كان بعض المتكلِّمين في تراثنا يحاولون التوفيق بين العقل والنقل، ودمج الدِّين بالفلسفة والفلسفة في الدين، فجاء ابن رشد ورفض محاولاتهم تلك. ويقول الجابري:

«لقد قطع ابن رشد هذا النوع من العلاقة بين الدين من جهة والعلم والفلسفة من جهة أخرى،

فلنأخذ منه ـ إذا كان لا بدّ من استعمال هذه الكلمة مرة أخرى ـ هذه القطيعة، ولنتجنّب تأويل الدِّين بالعلم وربطه به، لأنَّ العلم يتغير ويتناقض ويلغي نفسه باستمرار، ولنتجنّب تقييد العلم بالدين لنفس السبب. إنَّ العلم لا يحتاج إلى أية قيود تأتيه من خارجه، لأنَّه يصنع قيوده بنفسه.» (15)

ولكي تكون القطيعة التي أرساها ابن رشد بين الدين والفلسفة فاعلة، فإنه قدّم البديل الذي « دعا فيه إلى فهم الدين داخل الدين وبواسطة معطياته، وفهم الفلسفة داخل الفلسفة وبواسطة مقدِّماتها ومقاصدها.» وهذا في نظر ابن رشد تجديد في الدين وتجديد في الفلسفة. (16)

ويرى الجابري أنَّ هذا البديل الذي قدّمه ابن رشد في هذه القضية يمكن لنا أن نقتبس منه منهجه ونوظّفه في عصرنا الحاضر لبناء العلاقة بين تراثنا والفكر العالمي بحيث نحقِّق الأصالة والمعاصرة معاً. (17)

تجديد التراث:

وهكذا نرى أنَّ الجابري لا يدعو إلى قطيعة معرفية تاريخية مع التراث برّمته، وإنّما إلى قطيعة مع نماذج معينة من التراث في عصر الانحطاط، ومع القراءات غير الموضوعية للتراث، ومع الفكر الغنوصي الذي ساد في فترات من تاريخنا، ومع بعض المناهج غير الموضوعية. إنَّ الجابري يدعو إلى تجديد التراث، لا إلى إلغائه.

نستطيع أن نجدّد التراث وفق رؤية معاصرة، فننتقي منه النماذج الإيجابية التي تساعدنا على بناء حاضرنا ومستقبلنا، ونترك نماذجه السلبية أو نعدّلها. فتجديد التراث يعني اختيار النماذج النافعة من تراثنا اختياراً قائماً على الفهم والتمييز والنقد والمفاضلة بين العناصر التراثية، وجعل الصالح منها منطلقاً إلى الإبداع والابتكار بطريقة تعبر عن ذاتية الأمة.

في تراثنا نماذج جيدة يمكن الإفادة منها، ومن هذه النماذج:

1) النموذج العلمي التجريبي: الذي طوره عدد من علمائنا القدامى مثل جابر بن حيان والبيروني وابن الهيثم والخوارزمي وابن النفيس وغيرهم كثير.

2) النموذج الوظيفي أو النفعي للمعرفة، انطلاقاً من الدعاء النبوي «اللهم علّمني ما ينفعني، وانفعني بما علّمتني، وزدني علماً، وكلُّ علمٍ وبالٌ على صاحبه إلا من عمل به.»

3) النموذج التربوي، الذي يجعل التعليم مدى الحياة حقّاً للإنسان وواجباً عليه وعلى الدولة، ويجعل الحرِّية الفكرية أساساً لتنمية الشخصية الإنسانية وتنمية المعرفة ذاتها.

4) النموذج اللغوي، الذي يتّسم بالروح العلمية والفكر والموضوعي في تحليل اللغة الفصيحة المشتركة وتقعيدها، لتكون أداةً طيعة للتواصل ونقل المعرفة وبلورة هُويَّة الأُمَّة.

5) النموذج الاجتماعي، الذي يجعل من الإنسان مركز الاهتمام، والأسرة الخلية الاولى في المجتمع، ويركِّز على التوادِّ والتراحم والتعاطف بين أبناء المجتمع.

6) النموذج الإنساني، الذي يؤكِّد حقوق الإنسان، والمساواة المطلقة بين بني الإنسان، ذكوراً وإناثاً، انطلاقاً من قوله تعالى : «**يا أيُّها الناسُ اتقوا ربَّكم الذي خلقكم من نفْسٍ واحدة وخلق منها زوجها وبثَّ منهما رجالاً كثيراً ونساء**» (النساء: 1)). (18).

وخلاصة القول إن الفقيد الجابري كان يدرك أنَّ التراث العربي تراثٌ حيٌّ، لأنَّه ظلَّ سارياً بيننا متغلغلاً في نفوسنا، وأنَّه قابلٌ للتطور، وأنَّه إنسانيٌّ في قِيَمه ومناهجه ومواقفه، فهو يدعو إلى الإخاء والمساواة في الإنسانية، وهي معايير صالحة في هذا العصر وفي سائر العصور. ولكنه ـ رحمه الله ـ كان يدرك، في الوقت نفسه، أن الثقافة العربية السائدة حالياً هي من مخلَّفات عصور الانحطاط، خاصة في طريقة التفكير التي تنتهجها. ولهذا سعى إلى تخليصها من شوائبها، وتبنّي طريقة موضوعية في قراءة التراث. والموضوعية تعني، لديه، فصل الموضوع عن الذات،

بحيث يخضع الموضوع إلى معالجة بنيوية، وتحليل تاريخي، والكشف عن الوظيفةً الإيديولوجية، السياسية والاجتماعية، التي يتوخاها. وهذا لا يتم إلا بدراسة العقل العربي نفسه بطريقة عقلانية في التفكير تنسجم وروح العصر الحاضر. وهذا ما فعله في كتابه القيم، **نقد العقل العربي** [19].

■ ■ ■

الهوامش

(1) علي القاسمي (المنسّق)، المعجم العربي الأساسي (تونس/باريس: الألسكو/لاروس، 1989) مادة " ورث".

(2) الطيب تزيني، " التراثية" في: الموسوعة الفلسفية العربية (بيروت: معهد الإنماء العربي، 1988)، المجلد الثاني، ص 310.

(3) د. محمود السيِّد، التراث بين الماضي الحي والغد المنشود، دراسة في المؤتمر الثامن لمجمع اللغة العربية بدمشق، 13/11/2009.9.

(4) د. مروان محاسني، رئيس مجمع اللغة العربية بدمشق، في كلمته في حفل افتتاح المؤتمر الثامن للمجمع، 13/11/2009.9.

(5) د. عبد الإله النبهان، التراث العربي: مفهومه ومواقف المفكرين، ورقة قُدّمت في المؤتمر الثامن لمجمع اللغة العربية بدمشق، 13/11/2009.9

(6) حسن أبو هنية، خطابات القطيعة وتأويل التراث في
www.alghad.com/؟news=136661

(7) للتفاصيل انظر: هاشم صالح، مخاضات الحداثة الإبستمولوجية (بيروت: دار الطليعة، 2008).

(8) إبراهيم الحيدري، " تراث" في : معهد الإنماء العربي، الموسوعة الفلسفية العربية (بيروت: معهد الإنماء العربي، 1986)، ج1، ص 245 ـ246.

(9) المرجع السابق.

(10) د. محمد عابد الجابري، نحن والتراث: قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي ودار الطليعة، 1980)، الطبعة الأولى: مدخل عام ص 18.

(11) المرجع السابق، ص 19

(12) المرجع السابق، ط2، ص 18. وقد استخدمنا الطبعة الثانية من الكتاب، لنرى ما إذا كان الجابري قد عدّل بعض أفكاره بعد أن تعرّضت الطبعة الأولى للنقد. فوجدنا أن الطبعة الثانية احتفظت بالنص كما هو، مع إضافة " مقدمة الطبعة الثانية" التي دافع فيها عن طروحاته السابقة في وجه النقاد.

(13) المرجع السابق، ص 71.

(14) المرجع السابق، ص 72

(15) المرجع السابق، ص 72

(16) المرجع السابق، ص 73

(17) المرجع السابق، ص 73

(18) هذه النماذج الإيجابية لخّصها الدكتور محمود السيد، في دراسته التي قدّمها إلى مؤتمر مجمع اللغة العربية بدمشق حول التراث، المذكور سابقاً.

(19) يقع كتاب " نقد العقل العربي " في أربعة مجلدات، صدرت طبعاتها الأولى كالتالي: 1ـ تكوين العقل العربي (بيروت: دار الطليعة، 1984)، 2ـ بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1986)، 3ـ العقل السياسي العربي: محدداته وتجلياته (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1990). 4. العقل الأخلاقي العربي، م. د. و. ع. 2000

سياسة التراث

عبد السلام بنعبد العالي

جل الذين كتبوا عن الراحل محمد عابد الجابري استعملوا العبارة: «**ومهما كانت درجة اتفاقنا أو اختلافنا مع المرحوم**» أو ما يفيد معناها. يدل هذا على أمرين:

أولهما أن الجابري كان من بين أكثر المفكرين العرب اثارة للجدل، والأمر الثاني، وهو ما يهمنا أساسا، أن فكر الجابري غالبا ما نظر اليه من زاوية الصواب والخطأ، وأنه لم يفتأ يحشر في ما يمكن أن ندعوه «تاريخ الحقيقة».

استجابة لدعوة قد تذهب مع نيتشه الى النظر الى فكر المفكر «فيما وراء الخير والشر»، ماوراء الصواب والخطأ، نقترح في هذه العجالة، عوض الخوض من جديد في مجادلات ومحاسبات تتوخى ضبط مقاصد المؤلف، وتتوقف عند مؤلفاته لتقيسها بمعيار الصواب والخطأ، نقترح أن نقتصر هنا على التوقف عند ما أدعوه مفعول تدخل الجابري l'effet Aljabri، وبالضبط مفعوله في ما يتعلق بمسألة التراث.

هذا المفعول يمكن أن ينظر اليه على نحوين، ما يمكن أن ندعوه مفعوله في التراث، ثم مفعوله **على** التراث.

لست أرمي بطبيعة الحال من الحديث عن مفعول الجابري في **التراث** اجمال كل المساهمات التى خص بها معظم مفكرينا القدماء، كما لست أقصد ايجاز العمل الضخم الذي قام به تحت عنوان **نقد العقل العربي**، وانما سأكتفي بالاشارة

الى ما أعتبره المفعول الأساس الذي كان للمرحوم في التراث ذاته، أشير هنا الى إعادة النظر التي قام بها لتصنيف حقول المعرفة داخل الثقافة العربية. ولا تخفى بطبيعة الحال أهمية ذلك، فنحن نعلم أنهم قلة في تاريخ الفكر بعامة أولئك الذين يقفون على تحوّل في الثقافة، فيعمدون إلى إعادة النظر في تبويبها لحقولها المعرفية. في هذا الإطار نعرف جميعا الأهمية التي اكتستها اللحظة الارسطية في الثقافة الإغريقية، ولحظة الفارابي وإخوان الصفا فابن خلدون في الثقافة العربية-الإسلامية، ثم ما أعقب ذلك في الفكر الغربي من ديكارت حتى ميشيل فوكو.

في إعادة تبويبه لمختلف المعارف التي عرفتها الثقافة العربية الاسلامية يصدر الجابري عن تأويل معين للفكر الخلدوني، فما هو المنطلق الذي انطلق منه ابن خلدون في دراسته لتكوين العقل العربي في نظر الجابري؟ يرى صاحب **نحن والتراث** «أن ابن خلدون لم يكن يقيم أي نوع من التوازي أو التناظر بين المعقول والعلوم العقلية من جهة، وبين اللامعقول والعلوم النقلية من جهة أخرى. فالمعقول واللامعقول يوجدان معا في العلوم العقلية والنقلية سواء بسواء» (**نحن والتراث**، ص. 364). إن صاحب **المقدمة** إذن صدع الثنائية التي تقسم وفقها العلوم إلى نقلية وعقلية، وأقام، إلى جانب التصنيف التقليدي، تصنيفا آخر للمعارف العربية الإسلامية. وعلى هذا النحو سيحاول هو كذلك أن يعيد النظر في هذه المعارف، ليقيم تصنيفا يسمح له بأن يكشف أن ما كان يصنف داخل العلوم العقلية ينطوي على لا معقول، وأن هناك «لا معقولا عقليا».

كل مجهود الجابري في كتاب **تكوين العقل العربي** ينحصر، في نظرنا، في إبراز هذا اللامعقول «العقلي» ليكشف عن الكيفيات التي تستّر بها وراء المعقول الديني والمعقول العقلي. فهذا اللامعقول، كان أول ما انتقل إلى الثقافة العربية الإسلامية من عناصر الموروث القديم، بل إنه كان حاضرا حتى في المعقول الديني عند المتكلمين والمتصوفة الأوائل، إلى أن نصل إلى ابن سينا، بوعيه الفلسفي المقلوب، وإلى الغزالي «بتكريسه للهرمسية في دائرة البيان ذاتها، مؤسسا بذلك أزمة العقل العربي، أزمته التاريخية». والنهاية ستكون انتصار هذا اللامعقول العقلي: «انتصار العرفان وتحوّل البيان إلى عقل-عادة والبرهان إلى عادة عقلية».

لن يعود بامكان تراثنا الثقافي أن يفهم على النحو المتداول الذي تصنف وفقه معارفنا الى **نقلية وعقلية**، وانما سينقسم الى أنظمة ثلاثة ترد إليها «قطاعات تراثنا الفكري بصورة تسمح بتجاوز الاختلافات الراجعة إلى المظاهر الخارجية وتدفع إلى اكتشاف الاختلافات الداخلية البنيوية»، وهكذا تغدو علوم البيان، وعلوم العرفان، وعلوم البرهان بالتتالي مجال المعقول الديني واللامعقول العقلي والمعقول العقلي.

لن نخوض -كما أسلفنا- في معرفة مدى قرب هذا التبويب من الصواب أو بعده عن الخطأ، ويكفي أن نقف على مفعوله، وهو بطبيعة الحال لا يبعد عن مفعول كل تلك التصنيفات التي عرفتها مختلف الثقافات، حيث تتبين الثقافة أن ما ركنت اليه من تقسيم لمعارفها وما اعتادته من نهج لأساليب دراستها لا يعود يتلاءم ومتطلبات منظورها الجديد. طبيعي اذن أن يفرض هذا التبويب اعادة نظر في أسلوب التناول ومنهج الدراسة، بل اعادة نظر في الفلسفة الثاوية وراء التصنيفات المتوارثة، ويكفي مثالا على ذلك أن نذكر ادراج الفارابي للفقهيات ضمن العلم المدني كما جاء في تصنيف المعلم الأول، أو اقامة أ.كونت لتصنيفه على فلسفة جديدة في التاريخ، واغفاله في تصنيفه للعلوم علم النفس على أساس أن ماهو انساني في الإنسان اجتماعي بالأساس. هذه الأمور توضح الى أي حد يسري مفعول إعادة النظر في تصنيف المعارف على الثقافة في مجملها.

هذا مجمل ما يسمح به المقام فيما يتعلق بمفعول صاحب نقد العقل في التراث، ما القول اذن فيما يتعلق بالنقطة الثانية وأعني المفعول على التراث، وبالضبط على النص التراثي؟

كان الجابري يدرك أن الصراع حول التراث ليس اختلافا في التراث فحسب، وإنما خلاف عليه، إنه ليس تضاربا في التأويلات واختلافا حول المعاني وتجديدا للمنظور، وإنما هو كذلك صراع حول النص التراثي ذاته. وما لم نتبين هذا الأمر فإننا سنظل عاجزين حتى عن تبرير الكيفية التي يقدم بها الجابري مؤلفاته مثقلة بالاستشهادات حتى أخذ عليه البعض أنه لا يعمل في أغلب الأحيان إلا على شرح نصوص، ونشر مخطوطات.

الفرضية التي أقدمها هنا هي أن الجابري ينحو هذا المنحى في الكتابة بهدف سياسي هو تحقيق ما يمكن أن ندعوه «شيوعية تراثية». لتبيّن أهمية هذا الموقف ربما وجب علينا العودة إلى ماكان عليه النص التراثي عند تحرير النصوص الأولى التي ستجمع فيما بعد في **نحن والتراث**، تلك النصوص التي ابتدأ في تحريرها بداية السبعينات.

كانت نصوص التراث وقتها في يدين: يد المستشرقين والمكتبات والخزانات التي ليس في إمكان غيرهم أن يرتادها. ويكفي أن نتذكر أسماء بعض المدن والأماكن التي كان يبدو لنا وقتها أنها من قبيل الكائنات الافتراضية التي لا موقع فعلي لها على الخريطة الجغرافية مثل قلاقوتة وحيدر أباد الدكن وغيرها من المدن التي لم نكن نعرف لها موقعا إلا في حاشية مخطوط محقّق.

اليد الثانية التي كانت تحتكر هذه النصوص هي شرذمة من المحققين الذين كانوا يقدمون لنا التراث دوما على أنه أكثر عسرا من أن يكون في متناول أيدينا وبالأحرى في مستطاع إدراكنا. ولاشك أن كلاّ منا ما زال يذكر محنته وهو يقرأ التهافتين بتحقيق سليمان دنيا، وطبعة دار المعارف حيث يتم تقطيع الجمل وتجزيء العبارة إلى درجة تفقد معها كل معنى.

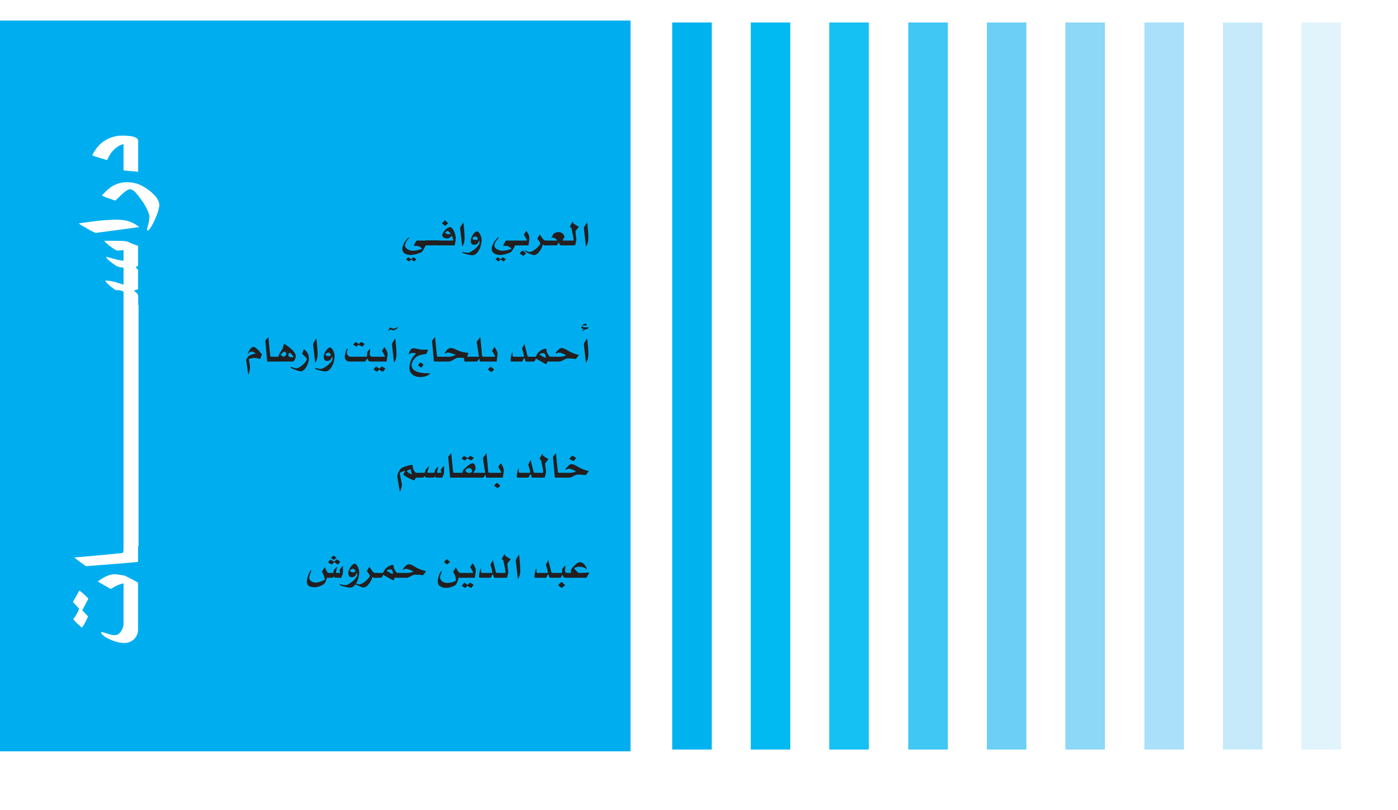
خلاصة القول -إذن- أن النصّ التراثي كان وقتها محجوبا بالنسبة إلينا بمعان متعددة للكلمة. انه دوما في حاجة الى «تحقيق»، دائما نوضع لبس وتشكك. لقد كان التّراث بعيدا عنا لا لأنه ينتمي إلى الماضي فحسب، بل لأننا كنا في حاجة إلى كثير من الوسائط للاقتراب منه. الكلمة التي تقترن بالنص التراثي عادة هي كلمة كنز. يُتحدث بصدد النصوص التراثية عن الذخائر والكنوز. والكنز كما جاء في **اللسان** هو «المال المدفون». ويضيف اللسان صفة أخرى للكنز بأنه «كل كثير مجموع يُتنافس فيه». التراث كنز مدفون. إنه ثروة محجوبة، وهو ككل الثروات، موضع تنافس ومحل صراع، بل واحتكار، احتكار التأويل، بل احتكار التملك، لا تملّك المعاني وحدها، بل حتى تملّك النصوص والمخطوطات. التراث إذن هو أكثر مجالات الثقافة قربا من السياسة. إنه مثلها مجال الخفايا والأسرار، مجال التخفي والتستر، نصوصه غير ظاهرة، إنها باهتة اللون، قديمة الورق، عسيرة التهجي، غامضة المعاني، وهي غالبا ما تكون في ملك خاص. إنها حكر على فئة هي التي تمتلك حق التنقيب عن مخطوطاته والنفاذ إلى أسراره. لذا كانت نصوصه في الأغلب مودعة في خزائن يتعذر ارتيادها بكل سهولة. كان ألتوسير يحدد الفلسفة بأنها صراع طبقي على



مستوى النظرية. ربما بإمكاننا أن نذهب على غراره إلى القول ان تأويل التراث وتملكه صراع طبقي على مستوى النص. إذا أضفنا إلى كل ذلك ما تقتضيه كل قراءة عادة من اختلاف في التأويل والشّرح تبين لنا إلى أي حد يجر التراث المنشغل به إلى انتزاع حق التملك المادي والمعنوي للنصوص، وممارسة السياسة بمعاني الكلمة جميعها.

على هذا النحو فإن ما يؤخذ على صاحب **نحن والتراث** وعلى مؤلف **نقد العقل العربي** من أنه لم يكن يراعي دوما القواعد الأكاديمية في التأليف والنشر، وأنه كان يكثر من الاستشهادات، لا يمكن أن يفهم إلا داخل إستراتيجية ما دعوناه إقرار «شيوعية النص التراثي» التي تهدف إلى الحفر على النص قبل الحفر فيه لوضعه أمام الجميع، جعله في متناول الجميع، وتيسير إدراكه وتقريب المسافة الزمنية والمكانية التي تفصلنا عنه. لذا فقبل أن نعرف ما إذا كان الجابري «قد خلّص التقليديين من أسْر النص التراثي» على حد قول أحد النقاد، ينبغي ربما أن نقول إن الجابري «خلص التراث من أسْره»، وجعله في متناولنا، جعل التراث في مستوانا نحن، جعل **النحن** وجها لوجه مع **التراث**، فأتاح لنا الفرصة، لا للاقتراب منه ومباشرته، وإنما لقراءته وتأويله، إنه أعطى لكل منا الحق في تملّكه. وما عسى تكون السياسة لو لم تكن بالضبط هي هذا السعي نحو توفير الحق للجميع.

■ ■ ■


دراسات
العربي وافي
أحمد بلحاج آيت وارهام
خالد بلقاسم
عبد الدين حمروش

مهام الفلسفة، والإبستمولوجيا، والتربية في مجتمع المعرفة

العربي وافي

إلى روح أستاذنا وأستاذ الأجيال محمد عابد الجابري

لطالما ردَّد روني ماهو René Maheu المدير السابق لمنظمة اليونسكو «إن التقدم هو العلم الذي يتحول إلى ثقافة». ولعل هذا المختصر المفيد يلخص كل المعاني التي يشملها مجتمع المعرفة، فالكثير من العناصر المساهمة في بناء هذا المجتمع إنما هي حصيلة خطوات التقدم العلمي والتقني التي تحققت بفضل تبادل نتائج البحث العلمي والتطور التكنولوجي، مما يحمل على الإقرار بأن مجتمع المعرفة قد أدى إلى استحداث سياق معرفي جديد épistémè nouvel تقوم فيه العلوم بدور مركزي، وتؤثر فيه التكنولوجيا الرقمية بصورة قوية ومباشرة. هكذا أصبح مجتمع المعرفة يفرض على العالم رؤى تختلف اختلافا كليا عن تلك التي سادت من قبل، مما يحتاج إذن إلى عوائد فكرية ومقاربات ومنهجيات جديدة يسميها الفان توفلر «معرفة المعرفة». فسرعة النفاذ إلى المعلومات وتداولها، فضلا عن استعمال محركات البحث صارت عادات تترسخ تدريجياً في الحياة اليومية وفي اللغة المتداولة،

حتى أن النشاطات المعرفية التي يقوم بها الفكر البشري بمساعدة الحاسوب غدت تشبه عملا آلياً. لقد بدا الوضع وكأنه انتصار لنزعة تكنوقراطية مسرفة في الوثوقية (الدوغمائية)، يترجمها خطاب رائج له خصائص مميزة يمكن نعته بالخطاب الوضعي، بما له من بطانة إيديولوجية، وحمولة معرفية، وممارسة تربوية تلزم عن تبنيه. وهذا ما يدعو في نظرنا إلى بعض المراجعات تتولاها كل من الفلسفة والإبستمولوجيا والتربية، لعلنا نخرج من مقام الحيرة، ونصير إلى يقين.

الفلسفة

على الفلسفة أن تستخدم «أسلحة النقد» للكشف عن البطانة الإيديولوجية «المظفرة» التي يضمرها هذا الخطاب «الوثوقي»، وأن تجعلنا نتبين الوجه الحقيقي الذي يتخفى وراء القناع. فلو تساءلنا ما هو الموقع الذي ينطلق منه ذلك الخطاب، وبالتالي ما هي المرجعية التي يستند إليها، لما احتجنا لعناء كبير لنتبين أن المنظومة المرجعية تلك تكاد تكون كونية. فحين نفكك هذا الخطاب فإنه يصبح شفافاً، وإذاك سنكتشف أن كينونته توجد خارجه، وبصيغة ثانية عندما نستعين بفراستنا في تمييز الوجوه سنجد وراءها وجوهاً أخرى. كما أننا حين نرهف السمع، سنجد في لغة الكلام أو نبرته نغمة تنبعث آتية من ضفاف أخرى. إن المرجعية غربية ما في ذلك شك، ولعل هذا ما يفسر كون الأصوات التي ينطق بها ذاك الخطاب هي مجرد صدى لأصوات أخرى بدل أن تكون صوتا أصيلا.

إنه على الجملة خطاب مستعار، لكن، لماذا هذه «الاستعارة»؟ قد لا نعدم الحجج التي تبررها، فمن الوجهة التاريخية، بل التاريخانية إذا استبعدنا التمسك بخصوصية زائفة، لا مناص من الإقرار بأن الانفتاح على الكوني أي على الآخر تكمن فيه حظوظ فوزنا بالمعاصرة، وبالتالي اللحاق بالتقدم الذي حققه هذا الأخير. غير أنه من وجهة أخرى، أي من الوجهة الموضوعية، يمكن تبرير هذه «الاستعارة» بكون البحث والابتكار في مجال تكنولوجيات المعرفة والمعلوميات لم يتأسس بعد بشكل كاف، ولم يتأصل بالشكل الذي يجعله موسوماً بالخصوصية والاستقلال. فلا عجب أن يحيلنا الخطاب المستعار على الغير، ولا يحيلنا بشكل كاف على الذات كأفق للتفكير، وأخيرا لا عجب في كون هذا الخطاب لا يترجم التجربة المحلية للبلدان النامية بقدر ما يترجم تجارب أمم أخرى. الواقع أنه تكمن وراء هذا الخطاب أسطورة متداولة تعرف ب«نقل التكنولوجيا» وهي إيديولوجية محايثة لبعض نظريات التنمية المنبهرة بـ «مشروع المجتمع التكنولوجي» كما صاغ توصيفه هربرت ماركوز: «فبقدر ما ينمو المشروع، فإنه يشكل عالم الخطاب والفعل، وعالم الثقافة على المستويين المادي والثقافي. وهكذا يؤدي تدخل التكنولوجيا إلى تمازج الثقافة والسياسة والاقتصاد في نظام كلي الحضور يفترس كل البدائل الأخرى أو يستبعدها.» (Herbert Marcuse, 1968) والحال إن إستراتيجية التنمية القائمة على استيراد المعارف والتكنولوجيات التي لا تولد «قيمة مضافة» معرفياً ليست بالمستدامة. ومصداق ذلك أنه بإمكان أي بلد أن يسترجع «خردوات» البلاد المتقدمة بأغلى الأثمان لكنه لا يستطيع اقتناء التكنولوجيا(المهدي المنجرة 2001). وحين يزيد شغفنا بما يصطنع عند غيرنا، فإننا نظل عادة عاجزين عن معرفة محيطنا، وغير قادرين على تغيير واقعنا. وعليه فلا سبيل للتنمية المستدامة إلا إذا كانت التكنولوجيا موضع تطوير ذاتي وداخلي المنشأ. وذلك دونه البحث والابتكار اللذين عليهما المعوَّل في إنتاج التكنولوجيا

محلياً، والتحكم فيها وإدماجها في المحيطين الاجتماعي والثقافي، ولعل هذا ما أومأت له «رؤية» روني ماهو René Maheu حول انصهار العلم والثقافة.

الإبستمولوجيا

على الإبستمولوجيا أن تكشف تلك العلاقة «السُّرية» بين هذا الخطاب وبين نظرية المعرفة التي تسنده. الواقع أن الخطاب الوضعي الذي يصدر عن الحقل المعرفي الجديد الذي أشرنا إليه يوافق مجتمع المعلومات ولا يتناسب مع مجتمع المعرفة. إنه يتبنى طرح نموذج جاهز للمعرفة، وبالتالي فهو لا يشتغل بطريقة إشكالية، إنه يأخذ ذلك النموذج كمعطى بدل أن يبنيه، وأن يؤسسه ويغزوه. والحال أنه لا يمكن في مجتمع المعرفة التفكير في عمل معرفي تبعا لنموذج نظريات المعرفة الكلاسيكية، التي تنظر إليه باعتباره فعلا معرفياً تقوم به الذات الإبستمية بمفردها. زد على ذلك أن الإفراط في المعلومات بأمل أن تبنى عليها معرفة ما، إن هو إلا ضرب من «التجريبية» التي قد تعمل على زيادة جهلنا بقدر ما يزداد تملكنا للمعلومات. إن مثال **موسوعة ويكيبيديا Wikipédia** صار مضرب الأمثال على هذا الصعيد، فهي قد صارت محط جدال نظرا لاحتوائها على بعض الأخطاء أو الآراء الموجهة إيديولوجيا. صحيح أنها تتوفر على آليات للمراقبة، بيد أنه لا يتوفر لها العدد الكافي من «المراقبين» مقابل العدد الهائل من المساهمين. وعليه، فإن الموقع صار ضحية لنجاحه الكبير، وبات محتاجاً إلى نوع من «الاحتراز الإبستمولوجي» كي يصبح موقعاً للمعرفة المشهود لها بالحجية. إننا نشاطر الرأي الذي عبر عنه تقرير اليونسكو من مجتمع المعلومات إلى مجتمعات المعرفة، والذي تم التأكيد فيه «أنه لا يمكن أن نكتفي بالانتقال الحر للمعلومات لبناء مجتمعات حقيقية للمعرفة: يجب أن تُتبادل المعلومات، تتواجه، تُنتقد، تقوَّم، و«تُجتر»، بمساعدة البحث العلمي والفلسفي، إذا أردنا لكل فرد أن يكون قادرا على إنتاج معرفة جديدة معتمدا على فيض المعلومات الذي يتلقاه. «وعليه، فالمعلومات لن تصير قاعدة لبناء المعارف، إلا بالاعتماد على عمل فكري، ذلك العمل «المتعالي» transcendantal بلغة كنط Kant، الذي يتولاه الإنسان بمساعدة الأدوات والآلات التي تتيح «معالجة» هذه المعطيات وتحويلها من معلومات إلى معارف.

ولعل ما يحتاجه «التأمل المتعالي» في هذا المستوى هو بدون شك، الانفتاح على إشكالية كفيلة بتصفية الحساب مع المفاهيم السابقة، بهدف تأسيس تصور جديد للمعرفة يقوم على إبدال جديد nouveau paradigme وقوي. هذا المسار هو ما يجعل المعرفة العلمية تتأسس بتأسيسها لموضوعها. وفي هذا السياق قد يطرح الوضع الإبستمولوجي لهذه المعرفة خلافيات لا مجال لدفعها، ومنها الإشكال التالي: هل تؤدي «الإبستمولوجيا المصاحبة» إلى قطيعة تجعل المعرفة تتجاوز عوائقها وتناقضاتها، وتجعلها موسومة ب «عقلانية مطبقة»(غاستون باشلار) تحوِّلنا «مما كنا نعتقد» إلى «ما كان يجب التفكير فيه»، كي تُنجزَ أخيرا تلك الطفرة النوعية التي تقود إلى وضع معرفي مشهود بعلميته، وبالتالي إلى جَسر «الهوة الرقمية» ودخول مجتمع المعرفة من أوسع أبوابه. أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد استرسال لخطاب إيديولوجي يظل متخفياً في رداء علمي مزعوم؟ إن التجربة العلمية صارت الآن في مفترق الطرق؛ فإما أنها ستعمل بفضل الجهد المبذول في البحث، على دمج مشروعها النظري في ممارسة معرفية مجددة،

وإما أنها ستعمل على تكريس الانفصال الحاصل منذ أمد بين النظرية والممارسة، بين المعرفة والعمل، بين الفكرة والابتكار. في الحالة الأولى، سنستفيد علماً معترفاً بصلاحيته، وإذن سيكون نسبياً في مأمن من كل نقد، وأما في الحالة الثانية، فإن الأمر سيتطلب وضع تلك التجربة ضمن المنظور الابستمولوجي، وإعادة طرح نجاعتها طرحا أساسياً.

وإجمالا، فإن الممارسة النظرية عادة ما تكون عرضة للزلل الذي يتربص بها، فلا يأمن المرء من الانتهاء إلى تقديرات خاطئة إلا بممارسة محايثة ومصاحبة للمارسة المعرفية ذاتها، تلك التي يسميها كارل بوبر Karl Popper «استبعاد الخطأ من خلال النقد»، وذلك بإعمال التفكير النقدي الذي يقود إلى تصحيح «خطل الرؤية» Bévue، فما أشبه جدلية الصواب والخطأ بجدلية الضوء والعتمة «فالمعرفة العلمية- على حد تعبير باشلار- عندما تلقي ضوءا على موضوع ما، فإنها تخلق في الوقت ذاته ظلالاً تعتم جوانب أخرى منه». ومن ثمة فالباحث مثله مثل الرسام الذي في تناوله للألوان والأشكال يعمل على محاصرة الضوء وأسره داخل مناطق تكتنفها الظلمة، غير أن للظلمة في تناظرها مع الضوء سر جمالي آسر خلدته لوحات الرسامين العباقرة من أمثال ليونار دوفانسي؛ ورابراندت؛ ودولاكروا، في حين أن الأمر في الممارسة المعرفية على غير هذه الحال، فبقدر ما تنمو تلك الممارسة وتتقدم، بقدر ما تعود لإنارة تلك المناطق الظليلة التي تكتنفها العتمة، وذلك بنقل مصدر النور من مركز المعرفة إلى التخوم والهوامش.

التربية

أما التربية، فسيكون عليها في هذا السياق المعرفي الجديد أن تبعث الروح في المنظومة التعليمية، مما سيحتاج حتما تحولا شاملا في نظم التربية لجعلها أقدر على المواكبة والتكيف مع الأوضاع الجديدة. ولعل أحد أكبر التحديات في وجه مجتمع المعرفة هو ذلك الذي يتعلق بأساليب وطرق التعليم، لأن النظم التربوية لم تستطع بعدُ استيعاب الدروس التي يجب استخلاصها من الثورة الإعلامية الجارية الآن. والحال أن الثورة الرقمية التي حدثت في مجال المعلوميات والتطور الهائل الذي طرأ على نظم تكنولوجيا الاتصال ووسائل الإعلام، وغزو الانترنيت وبروز «مجتمع المعرفة»، كلها عوامل ستقلب أوضاع التعليم والتكوين رأساً على عقب، إذ أنها تتطلب التسلح بكفايات ومهارات جديدة، والعمل على تنمية القدرات التحليلية والابتكارية التي أصبحت مطلوبة بشكل متزايد، كونها تسمح بالمنافسة في مجال الإبداع والتطوير. لذلك سيكون من مهام المدرسة في مجتمع المعرفة تسليح التلاميذ والطلاب بمجموعة من الكفايات التكنولوجية، التي تساعد على ابتكار الحلول سواء على مستوى النفاذ إلى المعلومات، أو معالجتها، أو تحويلها إلى معرفة يمكن الانتفاع بها. إلا أنه-لبلوغ هذه الغاية- يجب مساعدة المدرسة على تجاوز دورها التقليدي الذي يقوم على أعراف وطقوس بيداغوجية بالية تؤثِر التلقين على تعليم التفكير.

إن مدرسة المستقبل، **أي مدرسة الجودة يجب أن تكون مدرسة حديثة ذات مناهج مواكبة لمستجدات العصر وللتغيرات التي أحدثتها الثورة العلمية والتقنية وتكنولوجيا الاتصالات**. ويترتب على هذا أن تعيد المؤسسة المدرسية من جديد رسم الكفايات والمهارات والقدرات التي تسعى إلى تنميتها لدى المتعلمين. وعليه سيكون عليها أن تمكن المتعلم من التدريب على مهارات معينة وجعله يكتسب كفايات محددة، بدل الاكتفاء بتلقينه المعلومات و«الحقائق»

أو «العلم الملقن» على حد تعبير باشلار. وإذن لا بديل عن فتح آفاق أخرى، واعتماد مزيد من الفرص التي تتيح اعتماد تربية مستدامة تعمل على إعداد مواطني المستقبل المبدعين. ولهذا سيطلب من التعليم في زمن العولمة أن يكون قادرا على ربط الأنشطة التعليمية والتدريبية بمهمات الابتكار والتحول التكنولوجي التي تفرضها متطلبات مجتمع المعرفة، ومساعدة المتعلم على اكتساب المعرفة المسايرة للتطورات الحديثة في مجالات العلوم والتكنولوجيا. لهذا سيصبح من مهام المدرسة جعل المتعلمين يكتسبون مهارات التعلم الذاتي والتعلم المستمر والممارسة التطبيقية. وسيتمكن الطلاب عن طريق البحث والاستكشاف من اكتساب التفكير الإشكالي بكل أنماطه(التفكير العلمي، والتفكير النقدي، والتفكير الإبداعي.)

لا شك أن الفكر الإشكالي هو المفتاح المنشود الذي يفتح أمام التربية بوابة مجتمع المعرفة، فالإشكالية أو «الإحساس بالمشكل» sens du problème (غاستون باشلار) هي عصب التقدم المعرفي ليس إلا، ولذلك كان اشتغال الكفاية اشتغالا إشكالياً بما أن «الكفاية هي القدرة على تعبئة الموارد الذهنية لمواجهة مشكل ما، والتمكن من حله بنجاح». ولو نظرنا للكفايات عن كثب، وبالعلاقة مع السياق الذي تتحرك فيه، والممارسة التي تعمل بحسبها، لبدا لنا أنها ليست عبارة عن «كفايات افتراضية» وإنما تتحول في سياق الإنجاز إلى كفايات عملية تبين عن إجرائيتها في وضعية محددة للتجاوب مع موقف معين، أو لحل مشكل طارئ، أو التفاعل مع وضعية ما بيسر ونجاح. ولعل فكرة كارل بوبر التي مؤداها أن «المشكلات العلمية قد سبقتها مشكلات قبل-علمية»، وأن «النظرية تتخلق كنتيجة لمحاولاتنا حل تلك المشكلات»، تؤكد أهمية مقاربة الكفايات باعتبارها جوهر الفكر الإشكالي.

وعلى الجملة، فإن الأمل معقود على تلاقح كل من الفلسفة والإبستمولوجيا والتربية لتكوين «رؤية» مستنيرة، تنظر للآتي البعيد، فتراه حاضراً ماثلا للأعين. فالرؤى لعبت دوماً أدواراً حاسمة في تاريخ الإنسانية. إذ للرؤى وظيفة، ألا وهي بث الأمل في النفوس وتعبئة الإرادات وتحرير الطاقات التي تروم إنجازها تاريخياً. في البدء تكون الرؤية مجردة، هائمة، تمور في الوجدان، تداعب الخيال، وتدغدغ الخواطر، ثم إن الرؤية تغتني فتغدو فكرة، ثم تصوراً وعندما ينضج هذا التصور يتحلق حوله جميع أولئك الذين يتحمسون لما سيكون عليه مشروع المستقبل. هكذا يغدو الحلم «البروميثي» القديم في خدمة هدف راهن أكثر سموا وإلحاحا، ألا وهو بناء مجتمعات المعرفة على المستوى العالمي لتكون منبعاً لتنمية يتقاسمها الجميع.

■ ■ ■

البنيات الأسلوبية ودلالاتها في شعر عبد الرفيع جواهري

أحمد بلحاج آيت وارهام

عبد الرفيع جواهري شاعر متوهج في الزمن الإبداعيّ المغربي المعاصر، باقتدار بروميثْيُوسِي، وروح أُورْفيُوسيَّة. يجمع السماء و الأرض في ثوب واحد منسوج بمداد العشق والحرية، لا يُرحِّل الحقيقة لا سماويا و لا أرضيا، وإنما يبدعها شعريًّا في أشكال متعددة، تتأبّى على الحصر، وعلى التمركز في بعد واحد، لأنه يدرك أن كتلتنا النفسية la masse psychique لا تستطيع العيش في فضاءات لا يعرفها الشعر، فهو المرآة الجامعة للحقائق.

وهذا الملمحُ الدال هو الخيط الناظمُ لمنجزه الشعري منذ ديوانيه : «وشم في الكف» سنة 1980م، و»شيء كالظل»سنة 1994م،إلى ديواني:»الرابسوديا الزرقاء « ،و»كأني أفيق»سنة 2010م. وسنقتصر في هذه الورقة على رصد بعض البنيات الأسلوبية في شعره، واستجلاء دلالاتها المؤشرة على فرادته و تغلغل منجزه الشعري في وجدان الملتقى إلى حد الانذباح بالفتنة و الدهشة، وذلك لأنه مليءٌ برُطَب اللآلي الآسرة للذاكرة والشعور، و المشعَّةِ داخل أوطابٍ مُهندسة بأنامل الجمال.

1- لآلىء أوطابه :

ولآلىء الأوطاب هاته هي نصوصُه المتبرجة في دواوينه والمشكلة طرازًا رصينًا من الشعر؛ يشي بعمقه في الفكر الإنساني، وروعة جمالياته في رحاب العطاء الفني، وبشموخ صوره التي تبرز حضوراً وفاعلية وتأثيراً في المشهد الشعري. فهي صور لا تنتظم حيزا معينا أو محددا من دفق الشاعرية عند الشاعر، بقدر ما تشكل لحمة هذه الشاعرية وسَدَاها. إنها ترنيمةُ سعي، وصدق تاريخ في مدار وعي وجداني يستشرف الفجيعة والأمل والحب والحرية والقهر في آن واحد.

فتقنية تَشَكُّلِ الصورة عنده تظهر النص كلعبة فنية ذات قيمة تعليمية أو تجريبية أو تحريضية وبُعدٍ جمالي عام. إذ غالبا ما تأتي هذه الصورة ضمن النص وكأنها الصورة الغاية التي تبرُزُ لتوفير فاعلية جمالية ومضمونية محددة وقصيرة المدى في النص، غير أنها تتحول إلى يد ترسم صوراً أخرى داخل النص ينبني منها فضاءٌ كُلاَّني للمعنى أشبهُ بسماءٍ صافية في قارورة.

وأيًّا كان تحول الصورة، فهو فعل اختيار للجمال، والجمال هو الوجود الذي تطرحه نصوص الشاعر.. أما الوجود المتجلي عبر الجمال فليس سوى حقيقة الصورة التي تنتظم تلك النصوصَ، ومن ثمة يمكن أن نقول إن الصورة في المتن الشعري لعبد الرفيع جواهري جمالٌ في وجوده الكلي المطلق، بل هو جمال في جوهر وجوده وحقيقة هذا الوجود. إنه عيش شاعر مفكر جمالي، يعيش ويحلم، ويرى ليبني من الفكر والرؤى وجودا لحقائق الحياة، ينبعث من فيض الشاعرية.

وشعر كهذا لا يدرك بالشرح والتفسير وإنما يُرْتَحَل إليه من بعيد براحلة مرقالٍ وطيدة العهد بالأسفار الطويلة، حتى إذا وصلتَ إليه انتابك بَرْد الأسحار، وشجن الصفصاف على ضفاف نهر نضبت مياهه. فأنت أمام كتابة شعرية مخالفة مشحونة بالأحاسيس والرؤى المتدفقة دون انقطاع، ولا تكاد تقع على لؤلؤة رطبة منها حتى يفوتك الباقي، وينفلت منك بغُنج ودلال، متحديا إياك بأسرار فنية وجمالية وأسلوبية وتشاكُلية، كلما لحقت بعضها انهمرت فوقك دفقاتٌ ودفقات أخرى، لا تتيح لك حتى مجرد التملي، فتخرج منها وأنت مندهش حدّ الصعق من الصور والهيئات المرتسمة الهاربة أمامك، ومن نار وهجها الوالج فيك كأنفاس الفردوس.

هو ارتحال شبيه بموقف من يريد أن يستوقف مجرى النهر ليعدّ ذراته، أو موج البحر ليجمع زبده، ومع ذلك تخرج منه بوَطْبٍ مفعم بأنفَس اللآلئ؛ أبرزها :

1 - أن هذا الشعر الذي ارتحلت إليه قد أمتعك أشد ما يكون الإمتاع بفُرّجات قُزحية الألوان، جواهرية الطعم.

2 - أنه ابتدرك في طيات نصوصه بفردوس تخييلي ما كنت تتوقع أن تؤسسه اللغة بكل رحابتها.

3 – أنه أشرعة بيضاء تبحر بك قبل الشروق، فلا تلمح شطورا أو مقطّعات موزونة، أو تشكيلات صوتية متناسقة، بل دفقات من ماء الزهر المقطر بعناية فائقة في أوانٍ زُمرُّدية، أي أنك لا تقرأ شعرا بالمعنى المألوف في الجغرافية الشعرية المعاصرة، وإنما تشرب ماء تخييليا خاصا، كان نقاد الشعر القدامى يبحثون عنه، وكانوا يسمونه ماء الشعر.

2 – بنياتها الأسلوبية :

يعتبر شعر الأستاذ عبد الرفيع جواهري إرضاء رمزيا للوجود Assouvissement symbolique، فهو حاجة جمالية تخييلية، وليس أمرا يتعلق بحالة خاصة أو موقف محدود، أو بلحظة تحفيز لبناء مشروع تنموي فقط، بل إن تميز الإنسان بالتحضير وبالحضارة هو الذي يقتضي وجوده، ووجود الشعر عامة باستمرار. ولهذه العلة أوقف الشاعر كل طاقاته الفكرية والإبداعية على بناء خطاب شعري مفارق، ذي سمات جمالية وبلاغية وأسلوبية حداثية، لا تعكس فيه العلامات مراجعها الواقعية، وإنما تبني مراجعها في اللغة. ومن هنا لا يمكننا النظر إلى قصيدته إلا باعتبار وحدة عضوية، لا ترتكز وحدتها على المنطق العقلي، ولكن على المنطق النفسي أو الشعوري. ولذا ينبغي أن يكون ارتباط الصور الجزئية بالصورة الكلية التي هي القصيدة ارتباطا شعوريا. (1) وبذلك يتأتى لنا استكناهها، واستبار الأشكال العديدة للمتشاكلات الأسلوبية الدالة فيها.

والمتشاكل الأسلوبي يتكون من وحدات صغرى أو كبرى تكون منتشرة ومتكررة في القصيدة بشكل غير منتظم، تُنتجُ دلالة خاصة داخل القصيدة، كمتشاكل بنية الاستفهام والتمني المؤشر على الرفض وإعادة التكوين، ومتشاكل بنية النداء المحيل على مفاهيم وتصورات مغايرة تتغيّا اكتشاف الحقيقة، ومتشاكل بنية النفي المؤدي إلى فصل زمن الشاعر عن زمن الناس، وتخطي جدار الخوف والموت في سياق تحديد دوره، ولن تتكلم عن كل هذا، وإنما سندير الحديث عن ثلاثة متشاكلات أخرى أسلوبية وإيقاعية، هي:

أ – مُتشاكلُ بنية التقفية

ب – مُتشاكلُ بنية التفاعل

ج – مُتشاكلُ بنية التكرار

أ – بنية التقفية:

ويقصد بها موقع التراكم الصوتي الذي له أهمية في تحديد المدلول عليه. فهي ليست بنية معجمية فقط، بل بناء أسلوبيا وإيقاعيا يتنافذ مع كل مكونات النص، فالمعجم في الشعر المعاصر لم يعد المحدد الأساس لشعرية القصيدة، فقد غدت الكلمة تستمد شعريتها من سياقها في مدونة الشاعر، ومن طريقة تفاعلها مع المستوى الصوتي التركيبي، أي من نسبة تواتراتها في النص. كما غدت تؤسس لتفردها من خلال تشكلها الخطي على الصفحة. وهذا كله أدى إلى تكثيف الإيقاع، وتكثيف الاشتغال على الدوال الصوتية والخطية والتركيبية للخروج من « المفهوم» إلى «الصورة» التي هي الفضاء المنتج للمعني،(2) والمعيار الأساس في تمييز نوعية المكتوب في سلم الحضور الإبداعي(3).

فالشاعر عبد الرفيع- الآتي من زمن الجرح والغضب والحب والثورة- يمتلك اتقادَ التمرد على أوجاعنا وآلامنا الاجتماعية والإبداعية، فهو قد اختار الطريق الأكثر صعوبة، والأجدَّ فنية، بعيدا عن المتداول والمألوف، فجاءت بنيات أساليبه التقفوية مدهشة ومغايرة على صعيد الإيقاع واللغة والرؤى والمِدْماك الشعري، ومن ثمة كانت له موسيقاه الخاصة المبنية على الوعيين: اللغوي والجمالي اللذين يشعل بهما حرائق الدهشة. فهو من القلة القليلة التي تحرص على الإيقاع والتوزيع النغَمي، وفق موسيقاه الخاصة، ولذا نراه يهتم أيما اهتمام بالأسلوب التقفوي لما له من فاعلية إيقاعية في تخصيب الدلالة، حتى ولو كان النص يظهر لنا في الإخراج الطباعي وكأنه نثر، فاللعبة الشعرية الأثيرة لديه تتجلى في أسلوبية التقفية، زيادة على أسلوبية البناء على شيء غير مهيأ أساسا للبناء عليه، بمعنى أنه يستعير من الصورة جزءا فيربطه بقطب مقابل لم يتعود العاديون من الشعراء ومن القراء على اكتشافه، وبالتالي توظيفه في البناء الإيقاعي التقفوي، وفي بناء النص كله(4)، وهذا آت من تشبع الشاعر الرفيع بإيقاعات المنجز الشعري العربي والكوني، وإصغائه لأصوات العالم السرية، ومن ثم كان اهتمامه الخاص بالقوافي باعتبارها حافر الإيقاع كما يقول القدماء، أو بؤرة مغناطيسية تتجذب إليها كل أصوات القصيدة. فالنقد القديم قد عدها دالة على القصيدة، وذلك اتساعا ومجازا، فهي- عند ابن رشيق(ت456هـ) مثلا- جزء دال على الكل له أهميته وقوته في تحديد المداول عليه، سواء أجاءت تصريعاً أم في أواخر الأبيات وأواخر المقاطع والأشطار، فإن لها مدى صوتيا متسعا تنداح فيه كما الدوائر المائية، وهذا المدى هو جسد القصيدة، الذي تتناسل فيه الدلالات على مستوى الكلمة والجملة في علاقة رمزية تحايثية وتشابكية، يقوم فيها الصوت دالا على الصورة(5).

ويتعذر هنا إحصاء كل نصوص الشاعر التي أولى فيها عناية فائقة لموقع التراكم الصوتي(= القافية)، ولكننا سنورد أمثلة تعضد ذلك وتؤشر عليه، يقول في قصيدة» السيف في يد من أحب»:

مَا كَانَ لي إلاَّ فُؤَادِي

حِينَ كُنْتُ هُمُ،

يا ضَيعةَ القَلبِ الَّذِي يتَوَهَّمُ

هذا دَمٌ فَوقَ القَمِيصِ،

إنَّ القَمِيصَ قَمِيصي،

والذِّئب ذِئْبُهُمُ.

يا حُزْنَ قلْبِي...

هلْ في البِئْرِ يُوسُفُ،

أمْ ما في البِئْرِ غيرُهُمُ؟(6)

فأنت تلاحظ هذا التفشي للقافية بإحكام، وهذه الميم المضمومة الصائتة بحزن شفيف يحيلك على حزن يعقوب، وحزن يوسف في نفس الوقت، ويشحنك برعشة جمالية ما كان لها أن تكون لولا هذه الميم وضمّتها الشبيهة بالجرح الغائر. وهكذا تتوالى هذه البنية الأسلوبية التقفوية في القصيدة كلها بالتتابع (تضطرمُ، يلتطمُ، تلتحمُ، فمُ، العلمُ، همُ، دمُ، علموا، الدمُ، الألمُ تتلعثمُ، تتكلمُ، الندمُ، يتوهمُ، يبتسمُ، يقتحمُ، يحمحمُ، الحممُ).

ويقول في قصيدة «الشاعر كان هنا»:

مِثْلَ مَنْ شَمَّ أرِيجاً،

صَاعداً،

مِن قلبِ ورْدَةْ،

غادر الشاعرُ

أبياتَ القصيدةْ

وَعَلَى القِيثار لَحْنٌ،

وتباريحُ القوافي،

وجراحاتٌ عنيدةْ.

قَدْ تَمَاهى في شَذَاها

وتماهتْ

في حنايَاه شهيدةْ

فاسْألوا عَبقَ الورْدِ وجِيدةْ (7)

أليست هذه الدالُ المفتوحة المتبوعة بهاء ساكنة دالّة على الطقس الذي دخل فيه الشاعر، وعلى أنه طقس منفتح على اللانهائي؟ وهذه الهاء الساكنة ألا تلاحظ في سكونها دائرة تضاهي دائرة الألم الجائل في أعماق كل مبدع أثخنته فظاعة الواقع وشراسة الوجود؟ ألا تشعر بهذا وأنت تتلذذ بترديد هذه القافية(قصيدةْ، عنيدةْ، شهيدةْ، جِيدةْ، وليدةْ، نشيدةْ)؟.

ويقول أيضا في قصيدة «طاووس»

ذَيلٌ تتفتَّحُ فيه الأَلْوانْ

يُفْردُهُ الطَّاووسُ

كَمرْوَحةِ السلْطَانْ.

تتلألأُ ألوان الفيروزة،

والياقوتة والمرجانْ

ذيل يتهادى

في مملكة الخضرة،

بين السوسن والريحانْ(8)

وهكذا تتوالى هذه النون الساكنة كمرْوَحَة نغمية في النص كله(التيجان، النشوان، الألوان، الغربان، جان، الآذان، النقصان، هيمان، الأزمان) ناشرة إيقاعات ملونة تناظر ألوان الطاووس وألوان قوس قزح، وترتفع بالمخيلة المتلقية إلى سماوات الغبطة والانتشاء. فالنص قد استدعى قافيته من دمه، وأبرزها كما يبرز الطاووس كمال حسنه.

هذا عن بنية الأسلوب التقفوي الموحد، أما الأسلوب التقفوي المتنوع فإن أدل دليل عليه هو ديوانه» أكاد أفيق» فهو إلى جانب كونه سيرة ذاتية لطفولة الشاعر في مدينة فاس، واسترجاعا لذاكرتها، وتاريخ أسرارها الروحية والحضارية، فإنه يمثل شعرية الكتابة بحبر الصورة لا بحبر الاستعارة والمجاز، إضافة إلى أنه يعدُّ الثاني من نوعه المكرّس لمدينة فاس باللسان العربي، بعد ديوان الشاعر الدكتور محمد السرغيني الموسوم بـ»فاس من قمم الاحتيال»، فتخصيص ديوان برُمته لمدينة يثير التساؤل، ويدفع إلى دراسة هذه الظاهرة، وبخاصة حينما انضاف إليها ديوان الشاعر الدكتور أحمد الطريبق أحمد المعنون ب»...ومن أسمائها الحسنى» طنْجَا لْعاليا».

فـ» أكاد أفيق» يتضمن أحد عشر نصّاً، كل واحد منها ينتسج بأسلوب تقفوي خاص. فالنص الأول مثلا قافيته موحدة، وهي (القاف)، متداولة فيه أربع عشرة مرة، كما أن مقاطعه مختومة بها، (سحيقْ، شهيقْ، العتيقْ، الحريقْ، السحيقْ، عتيقْ) على هذا الشكل:أأأأأ. في حين يأتي النص الثاني متنوع القافية على وجهين: أأأأأ، ب ب ب بب ب ب

ب، ب. حسب ما تبينه الكلمات: (الطريقَ، البريقَ، رفيقَ، الرشيقَ الطليقَ مرةً، دهرةً)، وتأتي القافية في النص الرابع على ثلاثة أشكال، هكذا)أب، أب، ب ب) كما في قوله:

أَكادُ أرَى زَمَنا كالرَّمادْ

أرَى منْ عَلٍ مثل نَسْرٍ جريحْ،

وأسمعُ صوت استغاثَةْ،

لآخرِ مرَّةْ،

أرَى منْ علٍ سقطتي كالرَّمادْ،

أعودُ إليكِ رماداً،

فتسرين في عدَمي مثلَ جَمرةْ،

أعانقُ فيكِ عدمي مِثل جمرةْ،

أعانقُ فيكِ حياتي وتَهْلُكتي،

فكم أنتِ حُلْوَةْ

وكمْ أنتِ مُرَّةْ...

وإني شهيدُكِ،

ما أعذبَ المَوتَ فيكِ

بأوَّلِ نظرةْ.(9)

إن التقفية، بأساليب بنائها المتعددة والمتشاكلة ليست شكلا اصطناعيا يستحضر فيه الشاعر اللغة قسراً، وإنما هي غليان روحي تؤججه يد الخيال، فيأتي موحدّا في النص كله، أو في المقاطع المكونة له، أو يأتي متنوعاً، وفي ورودات متبادلة الخطوات مثنى أو ثلاثاً أو رباع أو خماس.. وكل هذه الورودات لموقع التراكم الصوتي تعتبر بمثابة الأعصاب في جسد النص، وفي أذن المتلقي، فهي التي تنقل إليه الإحساس بصور النص، وتساعده على رؤيتها بصريا(10).

وقد يظن الذين ادّاركَ علمهم في الشعر أن الشاعر عبد الرفيع جواهري لم يتخلص من رواسب التقاليد الفنية القديمة في الشعر رغم انغماره في الحداثة بكل جوارحه وهواجسه، وإلا فما معنى كتابته على النهج الخليلي، وتشبثه النادر بالقافية؟! إنه سؤال ضريرٌ ينم عن فهم قاصر للشعر، وعن إدراك مشوه لماهية القطيعة الابستمولوجية، فالشعر إحساسٌ ممتد في كل الأزمنة، ولغة جوهر الوجود، لا يكتمل معنى الكون إلا به، فهو الذي يحدّد أونطولوجيته السرية، ويفتح مجهوله الجمالي. ومن ثمة فإنه غير مُطالب بالقطع مع البدايات، لأن في ذلك بترًا لجزء من ذاتنا الوجودية المكتظة بالإيقاعات حميم، يربط دورة الزمن فينا كل يوم بسر جديد، فنتجدد، ونمضي صوب مجهول شعري ينادينا بإلحاح، وبصوت شفيف لم نسمعه من قبل، إنه صوت الحداثة المفارق داخل إيقاعات الفضاء المألوف، ويفيض قلبه بنبض تجديدي ساحر لا أزهى منه ولا أصفى.. صوت تجسده أصدق تجسيد قصائد عبد الرفيع جواهري(11)، بكل بنياتها الأسلوبية والتخييلية والتفضيئية. وليست بنية التقفية هاته سوى قطرة من يمّ مكونات نصوصه الشعرية، وسنعرض في الفقرة التالية لبنية أخرى هي بنية التقابل.

ب – بنية التقابل:

ونقصد بها ذلك الأسلوبي الذي يمارس به الشاعر مكابداته مع الأضداد، ليصل إلى ما يمكن وصفه بوحدة الوجود عبر انخطافات نقع على تجلياتها في أغلب نصوصه كقوله:

يقْتُلُونَ الْقَتِيلَ،

يذْهَبُون وَراءَ جَنازَتِه،

يقرؤونَ «البشيرَ النذيرْ»

يقتُلُونَ القَتيلْ،

يَقِفُونَ على قبْرِه،

للتأكُّدْ منْ دَفْنِه،

ورثاء»الشهيدِ الكبيرْ

....

....

يَحضُرونَ إلَى بيْته

في العَشاءِ الأخيرْ(12)

فهذه التحولات التعبيرية تؤشر على سمات دالّة، كالقطع والانتقال، حيث ينتقل الخطاب من معنى إلى آخر غير مرتبط به ارتباطاً مباشراً، بل هو معارضٌ ومقابل له، وذلك في جُمل قصيرة، متوازنة لا متراكبة. فطبيعة العلاقات التركيبية هنا تقوم على أساس التقابل، هو تقابلٌ خارجيٌّ نفسي ناشئ عن توالي الجمل الفعلية ذات الزمن الواحد. وهذا الضرب من التقابل له قيمتُه الأسلوبية الكبرى، لأنه يعكس تقابلا بين صوت مقيد بزمان كان الشاعر طرفاً فيه(=الجمل الفعلية)، وشاهداً عليه، ومن ثمة كانت دلالته منفتحة على التحول والتغير والتبدُّل بمقتضى السياق الفعلي،

وهناك تقابل داخلي ينشأ بين جملتين من جنس واحد، يعطي معنى لا يتغير ولا يتقيد بزمان(=الجملة الاسمية)، كقوله:

المشهد 1 صَديقَاتُ لُبْنَى،

بصُحْبَتِهِنَّ كلابٌ أنيقَةْ.

يُمجِّدْنَ كُلَّ خِصَالِ الكلابْ،

كِلَابٌ رُومَانسيَّةٌ،

وبدُون خَديعَةْ.

كِلابٌ مُؤدَّبَةٌ ورَقيقَةْ.

كِلابٌ مؤنَّثَةٌ ووفيَّةْ،

كِلابٌ بلاَ عُقَدٍ،

بالسَّليقَةْ.

يُبَادلْنَهُنَّ المَحبَّةْ

ويَمْنَحُهُنَّ الرضَى،

كرفيقَةْ.

أحَاسيسُ غيرُ مزَيَّفَةٍ،

مِثْلَ زَيْفِ الرّجَالْ،

رجالٌ كَمثْلِ الدُّمَى...

رجالٌ بدونِ رُومَانسيَّةٍ،

كمَا لو أتَوا

مِنْ عُصُورٍ سحيقَةْ(13)

فأنتَ ترى في بنية التقابل هاته بين الكلاب والرجال سخرية ذابحة، وإحالةً غير مباشرة على «الرجالِ الجوف» ل ت،س،إليوت، زيادة على كثافة النص وازدهاره بالإيقاعات التقفوية، والتكرار المولد للصور. فوظيفة التقابل الدلالية والجمالية– أيا كانت مظاهره–تتمثل، وبخاصة هنا؛ في حركية التعبير، التي هي أبرز خواص السرد الشعري، وفي رياضة معجمية وبلاغية قادرة على التصفية والإيماء، بحيث صار الإناء اللغوي أقل بكثير من المراد قوله، فجاءت اللغة وكأنها تنوءُ تحت ثقل المعنى، وتعجز عن حمله كاملا، مما اضطرها إلى الاكتفاء بما هي قادرة عليه، تاركة للملتقي تصور المومأ إليه.

إن بنية التقابل عنده يتميز بكونها تعبيرية حداثية، تتضمن لفتات خاصة، وإسنادات مجازية خارقة، تخلق التوتر، وقلق المعنى، وبلورة الرؤية، كما تستثيرُ الوجدَ وحالات التأمل، وتستحضرُ المشاهد البصرية للمتخيل الشعري الكفيلة بنقل العدوى إلى المتلقي. يقول في قصيدة «باليمَا»:

المشهد 5

مَا الذّي بَيْنَنَا
قَهْوةٌ أَمْ شَجَرْ؟
جَوْقَةُ العَابرينْ،
واخْتلاسُ النَّظَرْ؟

قهْوةٌ...
تَحتَ شَمسِ الصَّبَاحْ،
قَهْوَةٌ...
تَحتَ ضوْءِ القَمَرْ.

بائِعُ اللَّوْز والْيانَصيبْ،
عَازِفٌ يَتَنَهَّدُ قيثَارُهُ،
بِجرَاح الغَجَرْ،

دَرْدَشَاتُ الهَوَى
وحَكَايَا السَّهرْ
تحْتَ هذا الشَّجَرْ،
والصَّبَايَا،
كَمِثْلِ الزَّهَرْ،

ها هُنا...
فَوقَ هَذا الشّجرْ،
ذِكْرَياتي،
تُحدّقُ في شيْبِ رَأسي،
تُعَاتِبُنِي،[14]

أليس هذا النص الرافلُ بمشاهدَ أقربَ إلى الشريط السينمائي العالي الدّقة مُحفزاً للذاكرة والعين على الاندغام في هذا الفضاء المشجّر، واختلاس النظر منه إلى جوقة العابرين، وبائع اللوز واليانصيب وعازف القيثار والصبايا المتغنّجات؟! ألا تلمحُ فيه هذا التشخيصَ المحبّبَ للذكريات؟

فقد تحوّلت إلى طيور فوق الشجر تُحدّق في الشيب الدّالّ على انفلات الزمن منا، وتُعاتبُ.وإضافة إلى هذا كلّه؛ هناك ذلك التقابل الخفي بين زمن الشبيبة وزمن الشيخوخة، والذي يشير إليه المقطع الأخير من النص:

هَا هُنَا ذِكْرَياتِي،
مَشَتْ فَوْقَ هَذَا الحَجَرْ،
والذي قَدْ مَضى
صَارَ ذِكرَى سَفَرْ.

بهذا الغِنى الأسلوبي والمشهدي أصبح شعر عبد الرفيع شاهداً على توهج الشعرية، وإخلاصها التصويبَ نحو أرقى أفق ترتفع إليه الإنسانية لتصبح رمزا وأسطورة وشهادة على قدرة الإبداع الخلاق على تشكيل وحدة الحياة.[15] فمعجمه الشعري يتميز بمعادلة ما في الطبيعة بالإنسان من خلال العلائق الداخلية، حيث تجد أن لكل ما في الإنسان ما يعادله في الطبيعة. فالبناء الشعري لديه يكون على الوهم أي على صورة ظاهرها محسوس، غير أن باطنها غير مألوف، وانظر إلى قوله: (زمنٌ مرّ في خلسة، دون تلويحة وعبر) أو قوله: (فوق هذا الشجر، ذكرياتي، تُحدّق في شيب رأسي، تعاتبني). ومعادلة الوهم هاته لها ثلاثة عناصر:

1 – التأسيس على غير المألوف، وهو هنا الزمن الذي يمر خفية دون تلويح، وكأن المعتاد عندنا أن يمر الزمن جهارا ويلوح لنا بمروره وعبوره.

2 – إدخال الإنسان على المعادلة إمعانا في تسويق الوهم، ويمثله هنا الشاعرُ.

3 – تحديد الإطار الزمني الذي يساعد على جعل الوهم يبدو وكأنه حقيقة واقعة، وهو الفترة الممتدة بين الفتوة والشيخوخة.

هو –إذن– تقابل له خصائصه التعبيرية التي لا تستنسخ النموذج أيا كان، ولا تُغفل الحقيقة الشعرية. وهذا هو جوهر الإبدالات الأسلوبية للشاعر عبد الرفيع، فهي تظل أقرب إلى تحولات الوجه الواحد عبر الزمن، بحيث يكتسب ملامح لم يكن بوسعك أن تتوقعها، وبحيث ترى الطفل في الرجل، وتُدرِكُ أنه ظلَ هو هو في الوقت نفسه دون قطيعة، فتاريخه الداخلي يقترب بشكل حميم من تجليات أسلوبه. فهو شاعر تعبيري من طينة مفارقة، يضع الواقع كما يتمثله، ويعيد إنتاجَه في جانب، والكشوفات الجماليةَ التي يُنجزها لإعادة صياغته في الجانب المقابل، لا يلحَمُ بينها إلا هاجس الشفافية، وهاجس الغنائية، وانحيازه للغنائية آت من المناخ الإنساني الحزين الذي يقتضي دائما الشفافية في التعبير، وهذه الشفافية لا توجد إلا في الغناء.[17] وماذا بوسع البجع أن يصنع غير الاستمرار في الرقص من أجل الحب؟ ! إنه السبيل لانتصار قيم الحب والتضحية بالذات على الشر في زمننا الحاضر تماماً، كما انتصرت في رائعة تْشَايْكُوفْسِكي (1840م–1893م)– الموسيقى الروسي – « بحيرة البجع» عام 1887م، إمكانيةٌ قد تخفُّ نِسبُ تحققها مع تبدل الأزمنة، وخسارة البجع– رمز الشباب– بشكل عام لما يمتلكه من رشاقة وقدرة على الطيران والهجرة.

وهذه الغنائية الشفافة لها ميكانيزماتُها وإوالياتُها التي لا تستقيم إلا بها، ولا تتسرب في جسد النص الشعري كجدول سرّي إلا على يديها، وهو ما ستُحاول الفقرة الثالثة من البنيات الأسلوبية عند الشاعر التطرق إليه.

ج– بنية التكرار:

ونعني بها تلك الظواهر الإيقاعية المحددة الناتجة عن تفاعل عنصرين صوتيين أو أكثر في فضاء النص الشعري، تنتج عنه بنية من البنيات المكونة للإيقاع الكلي، حيث أن الإيقاع بنية دلالية كلانية تجمع البنيات والدلالات الجزئية لجسد النص[18] ومن بينها بنية التكرار التي تتوالى معها استرجاعات الذاكرة، وتتوهج بها وظيفة الغنائية.

وتتنوع بنية الأسلوب التكراري عند عبد الرفيع إلى نوعين:

*** تكرار موضعي:**

يهدف إلى إطراب الأذن عبر مراكمة الأصوات بشكل بسيط، كقوله:

العينُ بابُ القلبِ

مَا كَذبَ الفُؤَادْ

....

....

....

حَنَّ الرَّمَادُ إلَى الرَّمادْ

العَيْنُ بَابُ القلب

فَانْظُرْ فِي العُيُونِ،

فَلاَ بَيَاضَ

ولاَ سَوَادْ.

والعَيْنُ بَابُ القَلْبِ،

تَفْضَحُ كُلَّ مَا يُخْفِي الفُؤَادْ.

حَنَّ الرَّمَادُ إِلَى الرَّمَادْ

هَلْ يَا تُرَى العَنْقَاءُ

تُبْعَثُ مِنْ رَمَادْ؟ [19]

فالتكرار هنا يؤدي وظيفة جذب الأصوات ومراكمتها قصد إثارة الأذن وإدخالها في طقس النص عن طريق الذبذبات الإيقاعية المدوّمة حولها.

*** تكرار تضفيري:**

تتجدل فيه مكونات النص برمتها، وتتفاعلُ، لتخاطب الخيال، وتمنحه قدرة على فك رموز العلاقة بين الصوتي والدلالي، مع اعتبار أن الدلالة موجودة في المفردات والتراكيب، أما الترميز فيكون غالبا داخل التراكيب، وفي التداخل بين المعنى الأول والمعنى الثاني، فهذا النوع من التكرار يكون هو اللحمة والسّدى في النص، ونسغه الدّالّ، كقوله:

أَكْتُبُ بالمَاءِ عَلَى المَاءْ،

كَلِمَاتٍ مِنْ مَاءْ،

فِي حَجَرِ الأَشْيَاءْ.

لَمْ تَبْقَ عَلَى سِنِّ القَلَمِ

سِوَى قَطْرَةِ مَاءْ،

سَأُقَطِّرُهَا

فَوْقَ المَاءْ

لا يَفْهَمُ مَائِي

إلاّ مَاءُ المَاءْ [20]

ولا نخال القارئ ينتهي من هذا النص، ويبقى على حالته الشعورية التي كان عليها، فهو قطعا سيتحول تحت هذا الشفوف إلى قطرة شفافة، هي ماءُ الماء الذي يفهم ماء الشاعر الشعري. فكلمة الماء في النص تُكَرْكِرُ بموسيقاها مضفّرة دلالاته الرمزية بأصابع اللألأة المثيرة لمباهج التأويل، من جهة الدلالة التصريحية المعجمية والدلالة المصاحبة التي هي المعنى المضاف المتعايش مع المعنى الأولي في كنف اللفظ الواحد (= الماء). فالدلالة المعجمية الأصلية ترتبط بالنظام اللغوي الأول، بينما ترتبط الدلالة المصاحبة أو الإيحائية بطريقة اشتغال العلامة مع مثيلاتها داخل النص اشتغالا حواريا، وعليه فإن الدلالة في الشعر لا تكون إلا حوارية Dialogique على حد تعبير باخْتينْ [21] بمعنى أنه كلما كانت العلامة متحاورة مع أخواتها بإتقان كانت درجة الشعرية أعلى وأرقى، وكان الحضور الانفعالي فيها حضورا بِلّوريا. فالأستاذ عبد الرفيع في هذا النص يقوم بإعادة شمس الكتابة بمخيلة عبقرية ؛ لها وحدها اختلاقُ أو استلهام ما تشاء من قوى ما ورائية خارقة، لا فرق في تسميتها وتوصيفها، مادامت ترمز إلى العظمة المعجزة، والقوى اللامتناهية التي يستحيل اعتراضها.

ولمَ الاستغراب؟ أليست هناك جماعات شتى ما تزال تُعيد حتى اليوم الشمسَ منذ فجر التاريخ؟. وهذه الإعادة تتغيا إنقاذ الملح من الفساد، لأنه إذا فسد لن نجد شيئا يُمَلّحُه [22]، والكتابة هي ملحُ

الوجود الذي لا تُتَذوقُ الحياةُ إلا به.

تبَيّنَ لنا من النموذج الأول عن التكرار التضفيري مدى فاعليته كلحمة وسدى في إنتاج الدلالة وتفشية الإيقاع، وها هو نموذج ثانٍ منه يتجه صوب تشكيل الصورة مكانيا وتَقابلها زمنيا في الجملة الفعلية المنضوية تحت الإسم (سيدة)، يقول في قصيدة «قطار السادسة مساء»:

سَيّدَةٌ بِمِعْطَفٍ وقُبَّعَهْ

سَيّدَةٌ تَسْأَلُ عَنْ قِطَارِ السّادسه

تَدْخُلُ لِلْمَقْهَى...

تُزيلُ القُبَّعَهْ.

تَطْلُبُ شَاياً،

وتُرَاقِبُ الرَّصيفْ

....

....

....

يَمُرُّ الوَقْتُ فِي تَثَاقُلٍ،

يَمْضِي قِطَارٌ،

ويَجيءُ بَعْدَهُ قِطَارْ

وَفِي الرّصيفِ،

فِي مَحطّةِ القِطَارْ،

سَيّدَةٌ فِي الانْتِظَارْ،

سَيّدَةٌ

وَمَوْعِدٌ

مُؤَجّلٌ

يَحْمِلُهُ قِطَارْ.[23]

فالنص تنسجه وتخصب دلالته كلمتان؛ هما: (سيدة) و(قطار)، وبينهما الزمن المتثاقل، ليس بالنسبة لفضاء المحطة، وإنما بالنسبة للفضاء الوجداني للسيدة؛ الذي هو أقرب معنويا للفضاء الذي تتحدث عنه مسرحية «في انتظار جودو». فمجيءُ قطار، وذهابُ آخر يُذكّر لا محالة برقصة البّاسُودُوبْلِي Pasodoble، وهي رقصة إسبانية تعني بالعربية: الخطوتين، وتقوم على الحركة السريعة المتناغمة، حيث يرقص الرجل والمرأة بتناغم شديد كما القطاران في الذهاب والإياب، ولكن حين ينعدم هذا التناغم يتحول الأمر إلى الخسارة كما هو الشأن بالنسبة للسيدة التي لم يأت قطارها.

فالقارئ الخبير يجد في هذا النصّ؛ وكل نصوص الشاعر عبد الرفيع جواهري؛ كدّا خفيا يَبْدُو وكأنه عفوي، ولكنه يحمل في طياته سهرا من الشاعر لاختيار الكلمات والصور والإيقاعات. وهو اختيار مُحْترفٍ، يظهر سهلاً، غير أنه ممتنع قطعاً، يدل على شاعرية مشغولة بالتأكيد، وإن ظهرت بغير ذلك؛ لغتها خاصة، لأنها – وإن توكأت على اللغة المشتركة– بعلائقها الداخلية تُشكل لغة موازية لها، بمعنى أنها تستخدم الكلمات المتداولة، ولكنها تربطها ببعضها عبر روابط وعلائق غير متداولة، ومن هنا فرادتها، وفرادة عبد الرفيع كشاعر ذي هوية خاصة، وبصمة مميّزة، لا يمكن إلا أن يترك أثرا عميقا في بنية الشعر المغربي المعاصر، وفي بُنيانه على السواء، فهو شاعر يتأمّل بالصورة،

ويشعر بالفكرة. وإنا لَنعتقد أنه ما أن تلتمع الفكرة في ذهنه حتى يشق برقُها جسد اللغة. ومن هنا كان انحيازه إلى الحياة وعناصرها، وإلى التماهي معها من خلال الحدس الشعري، لا من خلال التفكّر الفلسفي، فهو لا يستلهم أَنْثْرُوبُولُوجيَا الكائن، وإنما يُعيد تكوين كلِّ ما تراه عينه، وهي «عين الشاعر فيما هو مُخرجٌ، وليس محضَ مُصور» [24].

وإذن ؛

فإن التكرار عامة؛ في شعر عبد الرفيع جواهري ؛ سواء أكان على مستوى الحرف والكلمة أم على مستوى الجملة له غايات ؛ منها:

1- تأكيد حالة أو موقف، أو سياق من السياقات، أو بنية نظمية داخل النص.

2- ربط مكونات النص التركيبية والخيالية والدلالية، وجعلها كما ضفيرةٌ خاصة يُفضي إيقاعها المنسدل إلى الدلالة الكُلانية الجامعة.

وقد تفشّتْ هاتان الغايتان في شعر الشاعر بصورة مكثفة، وذلك لأنه يرمي إلى نقش نصوصه في ذاكرة المتلقي، وغرس صورها في مخياله، كما يرمي إلى أن يتفاعل معها الجمهور في الأماسي الشعرية التي يُقيمها.[25] وليس أجذَبَ لتفاعل الجمهور من الغنائية، فهي الخمرة التي تُثْمله.

3- غنائيتها المثلة: إن الشاعر عبد الرفيع جواهري يكتب بمداد من قبة الفلك الدوار الذي ترتفع فيه كل الكواكب والأقمار، والتي كان الشيطان يترصد فيها دفعات الوحي المتنزل إبّان انهمار سُحب الوحي والتبليغات السماوية، وبذلك يتطهر الشاعر من كل مورّيات الشهوة التي صبغ نفسه، وشعره، ولسانه، وهدير صبواته، بها [26].

ويقف على شاطئ الرؤيا بأجنحة تتفرد على حقل التاريخ، ومعتقل الحريات التي كفلها الخالق لجميع بني الإنسان، يُقَلّب الصفحات، فلا يكاد يعثر على فُرجة ينسَلّ منها نورٌ إلهي يعتصم به من بيدهم «العصمة» النافذة، فيرفض ذلك، ويتمرد، ويثور، ويغمس قلمه الشعري في ثورته المتسربلة بحروف اللغة، وقواعد الحياة الاجتماعية، راميا إلى تخطّي جدار القهر والخوف والموت، وكلّ ما يُذلُّ إنسانية الإنسان. فهو يموت مع كل قصيدة من قصائده، ثم يحيا ليموت في قصيدة جديدة، وهكذا يتنوع الموت ويحضر لتنبثق منه دورة حياة أجدّ وأبهى، لا يكفل اكتمالها إلا الشعرُ الذي يُدخلناَ إلى بعيدها الأبعد، وإلى ضوء مجهولها الراعش، ويَرّبتُ على وجداناتنا بيد غنائيته المثلة بأنفس المباهج.

ومن هنا نجدُنا غير متفقين مع الزعم الذي يرى الغنائية عيبا في الشعر، فهي في شعر عبد الرفيع جواهري مثل الحمرة العاطرة في الورد، واللهب المتوهج في الجمر، والنغم الصادح في الموسيقى. لا يمكن أن يخلو منها الشعر، وإن احتوى إلى جانبها بعض العناصر الدرامية أو الملحمية. أما الشعر الذي قد يخلو من الغنائية فهو لا يعدو في أفضل أشكاله أن يكون لونا من السرد النثري المعتمد على الحكي[27]، أو نثرا يُجرجرُ أحشاءه في رمل بارد على حدّ تعبير أدونيس. وعبد الرفيع جواهري يمزج بين الغناء والحكي، وهذا صنيع الشعراء الكبار.

■ ■ ■

الهوامش

1 – د. مها جرجور: محمود درويش قراءة جديدة في شعره، ط 1، دار العودة، بيروت/ لبنان 2009م، ص: 18.

2 – المرجع السابق، ص: 15.

3 – فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب العربي النقدي الحديث، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان 1994م، ص: 76.

4 – د. جورج طراد: جوزف حرب وشعرية اللغة الموازية، مجلة «العربي»، وزارة الإعلام بدولة الكويت، العدد 616، مارس 2010م، ص ص: 87،88.

5 – أحمد بلحاج آية وارهام: أنساق التوازن الصوتي في شعر محمود درويش مقاربة وصفية تأويلية، ط 1، منشورات أفروديت، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش 2010، ص:40.

6 – عبد الرفيع جواهري: الرابسوديا الزرقاء، ط 1، منشورات وزارة الثقافة، دار أبي رقراق، الرباط 2010م، ص ص: 11 إلى 17.

7 – الرابسوديا الزرقاء، ص ص: 77، 78.

8 – المرجع السابق، ص ص: 87 إلى 89.

9 – عبد الرفيع جواهري: كأني أفيق، ط 1، منشورات بيت الشعر في المغرب، دار أبي رقراق، الرباط 2010م، ص ص: 42،41.

10 – أنساق التوازن الصوتي، مذكور، ص: 42.

11 – المرجع السابق بالمعطيات ذاتها.

12 – الرابسوديا الزرقاء، ص ص: 26،25.

13 – المرجع السابق، ص ص: 36،35.

14 – نفسه، ص ص: 53،52،51.

15 – د. صلاح فضل: محمود درويش حالة شعرية، كتاب (دبي الثقافية)، العدد 28، سبتمبر 2009م، ص: 29.

16 – د. جورج طراد: جوزف حرب وشعرية اللغة الموازية، مذكور، ص: 88.

17 – د. صلاح فضل: محمود درويش حالة شعرية، مشار إليه، ص: 35.

18 – أنساق التوازن الصوتي، تقدمت الإشارة إليه، ص: 16.

19 – الرابسوديا الزرقاء، ص ص: 23،22،21.

20 – المرجع السابق، ص: 85.

21 – د. مها جرجور: محمود درويش قراءة جديدة في شعره، تقدّم ذكره، ص ص: 11.10.

22 – إنجيل لوقا: 14/34.

23 – الرابسوديا الزرقاء، ص ص: 47،45.

24 – محمد علي شمس الدين: ميتافيزيك أرضي، مجلة)العربي(العدد 616، ص: 94.

25 – أنساق التوازن الصوتي : ص:46.

26 – د. ياسين الأيوبي: السيدة البيضاء في شهوتها الكُحلية، مجلة)العربي(، العدد 616، ص: 83.

27 – محمود درويش حالة شعرية، سبق ذكره، ص: 134.

المصادر والمراجع

-1 د. مها جرجور: محمود درويش قراءة جديدة في شعره، ط 1، دار العودة بيروت/لبنان 2009م.

-2 فاضل تامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب العربي النقدي الحديث، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان 1994م.

-3 عبد الرفيع جواهري: الرابسوديا الزرقاء، ط 1، منشورات وزارة الثقافة، دار أبي رقراق، الرباط 2010م.

-4 عبد الرفيع جواهري: كأني افيق، ط 1، منشورات بيت الشعر في المغرب، دار أبي رقراق، الرباط 2010م.

-5 أحمد بلحاج آية وارهام: أنساق التوازن الصوتي في شعر محمود درويش مقاربة وصفية تأويلية، ط1، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش 2010م.

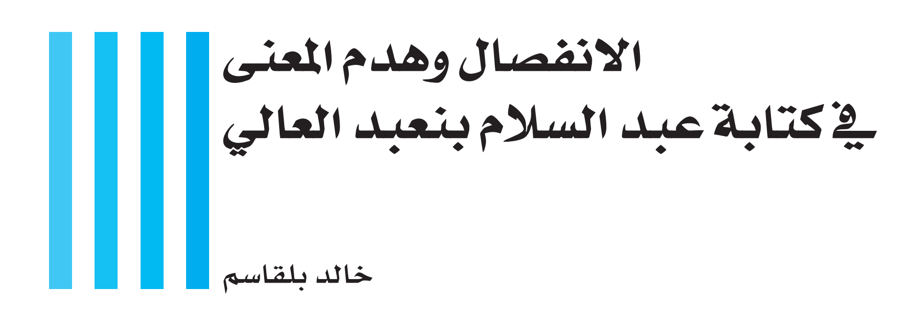
-6 د. صلاح فضل: محمود درويش حالة شعرية، كتاب (دبي الثقافية)، العدد 28، سبتمبر 2009م.

-7 إنجيل لوقا، الطبعة اليسوعية، لبنان 1956م.

-8 مجلة العربي، العدد 616، الكويت، مارس 2010م.

إشارة

* قدمت هذه المداخلة في الاحتفال باليوم العالمي للكتاب الذي نظمته المديرية الجهوية للثقافة بمدينة مراكش وبيت الشعر في المغرب بدار الباشا-الرميلة في مراكش يوم الجمعة 23 أبريل 2010م.



الانفصال وهدم المعنى في كتابة عبد السلام بنعبد العالي

خالد بلقاسم

1 - إضاءة أولى

لابدّ مِن الإشارة إلى أنّ اِختيارَ مُصطلح الهَدْم في عُنوان هذه الدراسة ينفصِلُ - اِنسجاماً مع ما يقتضيه موضوعُ الانفصال مِنْ مُتأمِّله - عَنْ عَدِّ الهَدْم طرفاً ضِمْنَ ثنائيةٍ يُمَثِّلُ البناءُ طرَفَها الثاني. لا يتعلّقُ الأمرُ بطرَفيْن مُتقابليْن، وإلاّ اِنطوى مُصطلحُ الهَدْم على فِكر عَدَمي عاجز عن البناء. ما نَرُومُ الاستدلالَ عليه ينطلِقُ مِنَ الوعي بالإمكان التأويلي الذي يُتيحُهُ الانتقالُ من التقابُل إلى نمطٍ آخر مِنَ التواشج. وجْهَة الانتقال مُختبَرُ أسئلة فكرية خصيبة واِنتسابٌ إلى نقدٍ مفتوح ومُتعدِّدِ الجَبهات.

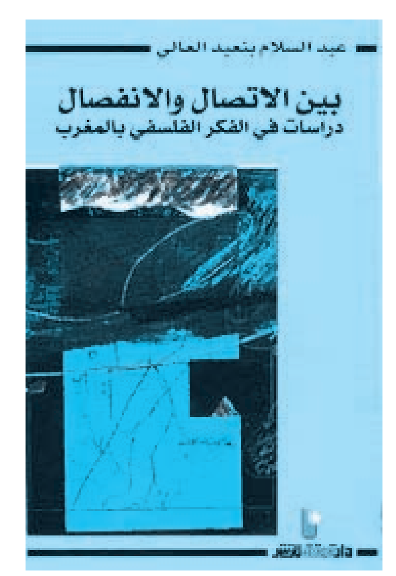
التوسُّلُ بهذا المُصطلح، في العنوان، ينهضُ على الخلخلةِ التي مَسَّت الحمولة الميتافيزيقية لِزوْج الهَدْم والبناء، بما مَكّنَ مِنْ فكِّ الارتباط مع الفِكر العَدَمي، الذي يظلُّ بمنأى عن رهان استراتيجية الانفصال. فالاستهداءُ بهذه الخلخلة مُنطلقٌ رئيسٌ للاقتراب مِنَ الهَدْم بوصفه بناءً ومِنَ البناءِ بوصفه هَدْماً، على نحو يجعلُ الهَدْمَ مُنتسباً إلى استراتيجية الانفصال،

لأنّ البناء، الذي لا يقومُ على هدم يَسْكنُه وينخره من الداخل، مُهدَّدٌ بتكريس الاتصال.

الهدمُ لا يُقابلُ البناء وإنما يَسْكنه. فهْمُ الهَدْم بهذا المعنى حيويّ، لأنّهُ يُغيِّرُ فهْمَنا للبناء أيضاً، ليُصبحَ الهدمُ بناءً ولكن في الانفصال لا الاتصال. هكذا يغدو البناءُ قائماً في الهَدْم ذاته، لأنّ مُوجِّهاته مُرتبطة بمُراقبة تسَلُّل الميتافيزيقا لا إلى مُختلف الأشكال الثقافية فحسب، وإنما أيضاً إلى الآلية التي بها يتمُّ التفكير. وهي الآلية التي تقتضي مُراقبة مُضاعفة، بها تتوجَّه إلى ذاتها فيما هي تتوجَّه إلى موضوعات أخرى، مُحصَّنة، في هذا التوجُّه، بحَذر فكري يَمنعُ الاتصالَ مِنْ ترسيخ قيَّمِه وتصوراته ومفهوماته. فتكريسُ الانفصال رهينٌ بفهْم الهَدْم على أنه آلية للبناء، وبتأوُّل التفكيك على أنه مَحبّة للمُفكَّك كما يقول دريدا[1]. وهو ما مَهَّدَ، أيضاً، للكفِّ عن عَدِّ الهَدْم والتقويض والتفكيك فكراً عَدَمياً، إذ لا يُمكِنُ لآلية التفكير أن تكونَ بنّاءَةً دون أن تكونَ مُقوِّضة ومُفكِّكة، بل إنَّ صَوْنَ كفايتها الإنتاجية وفعّاليتها التأويلية مُتوقفٌ على انتسابها إلى الهَدْم المانع مِنَ التحجُّر بمُختلف مَظاهره، مادام هذا التحجُّرُ مُتربِّصاً بالمفهومات والرؤى وطرق التفكير، تُغذيه العقيدةُ بوُجُوهها العديدة والمتناسلة.

2 – إضاءة ثانية

ليس مُجْدياً، فيما أزعم، الانشغال بتحديد دلالةٍ للانفصال، في كتابات المفكر عبد السلام



بنعبد العالي، انطلاقاً مِنْ تقييدِ هذه الدلالة والاطمئنان إلى ما به نتوهَّمُ بلوغ المُبتغى. ذلك أنّ هذا الانشغالَ يَنْسَى الخصيصَة الحركية للانفصال، ويَطمِسُ لا نهائيته، ويُعوِّلُ في الاقتراب منه على مَا يتعارضُ معه، أي على آلية الاتصال. فلا يَعْنينا الانفصال، في هذه الكتابات، بما هو مفهومٌ يُمْكِنُ القبضُ عليه واعتقالُهُ في دلالة جامعة، بل بما هو استراتيجية حركية ومُتجدِّدة، تُعَدِّدُ مواقِعَها وواجهاتِها في ابتعادِها الدائم عن ذاتها. بالانتقال من المفهوم إلى الاستراتيجية، نبتعِدُ عن مَسْعى الاقتراب من تحديد بنعبد العالي للمفهوم إلى مَسْعى تحديدِ الانفصال بوصفِه آلية في كتاباته. صحيحٌ أنّ لِتحديدِ المفهوم أهميتَه، ولاسيما أنّ هذا التحديدَ يمنعُ تماهيه مع مفهوم الجدل الذي يُمْكِنُ أنْ يلتبس معه، ولكنّ رهانَ المفهوم لا يتبدّى إلا في تحوُّله إلى استراتيجية تتجسَّدُ في الآلية القرائية.

تشتغلُ هذه الاستراتيجية الموسومة بالانفصال والمبنية عليه بمفهوماتٍ يقظة. مفهوماتٌ مدعوة، دوماً، إلى مُراقبةِ ذاتها، على النحو الذي يَمنعُ انغلاقها وتسَرُّبَ الاتصال إليها وتحوُّلها إلى سلطةٍ أو مذهبٍ أو عقيدة. فالثابتُ في هذه الاستراتيجية، إذا جاز الحديثُ عن ثباتٍ مّا، هو حركيتها. الاقترابُ منها لا يستقيمُ بتعريفها وإنما بالإنصات لآليتها، ولِتعَدُّدِ مواقِعِها، ولِوضعية اشتغال المرجعيات فيها.

يُمْكِنُ مُصاحبة هذه الاستراتيجية في أعمال

عبد السلام بنعبد العالي مِنْ موقعيْن رئيسَيْن؛ أوّلهما تكريسُ هذه الأعمال للانفصال بوصفه شكلاً للوجود، من جهة، وآلية للتأويل من جهةٍ أخرى. ومع أن كلَّ ضِلعٍ مِنْ ضِلعَيّ هذا الموقع يفتحُ مساربَ خاصّة لِلقراءة، فإنّ الوشائجَ بينهما تسمحُ بالإنصات لهُما من داخل هذا التواشج. ثاني الموقِعَيْن بيِّنٌ مِنْ ترسيخ أعمال بنعبد العالي للانفصال بما هو شكلُ كتابة. فبنعبد العالي لا يَسْتهْدي بالانفصال فحسب، وإنما به يبني الكتابة أيضاً.

اعتباراً لتداخل آلية التأويل بشكل الوجود في استراتيجية الانفصال عند بنعبد العالي كما ألمحنا، يغدو مُستساغاً، من الناحية الإجرائية، تأمّلهما من مكان واحد. ذلك أن عَدَّ الانفصال مِنْ صميم الوجود هو حصيلة تأويلٍ [2] يتحدَّدُ بآليته، على أنْ نخصَّ الانفصالَ في شكل الكتابة، لدى بنعبد العالي، بمكان مُستقل.

3 - الانفصال بوصفه شكلا للوجود وآلية للتأويل

عَدُّ الانفصالِ شكلاً للوجود مَعْناه أنّ ثمة أشكالاً أخرى، لا يتحدَّدُ الانفصالُ مقارنة معها وإنما اِنطلاقاً منها. ذلك أنّ هذا الشكلَ يتأسَّسُ في هَدْمِها وخلخلتِها. مِنْ بين الأشكال الأخرى لهذا الوجود، الاتصالُ ووحدةُ الأشياء وتماسُكها. في هذا الشكل، لا يكونُ الانفصالُ مِنْ صَميم الوجود، وإنما يكونُ عَرَضاً أو خطأً. نقْلُ الانفصال مِنْ وَضعية العَرَضي إلى وضعية المُحَدِّدِ للوجود هو ما ينخرطُ فيه بنعبد العالي بخلفيةٍ فكريةٍ مكينة، تعي مُنطلقاتِ هذا النقل ورهاناتِه الحداثية. ذلك أنّ الحداثة، كما يُصَرِّحُ بنعبد العالي، هي التي كرَّست الانفصالَ في المعرفة والمجتمع والطبيعة والإنسان [3]، مُرَسِّخة آلية جديدة للتأويل، يَسْكنها الهَدْمُ والتفكيك، وتنطلِقُ، أساساً، من أنّ عملية التأويل لا نهائية. آليتها متشابكة مع رهاناتها. فقد استندت الحداثة في ترسيخ الانفصال، بما هو شكلُ وجود، إلى فكر نقدي لا يَحصُرُهُ مفهومٌ بعَيْنِه، وإنما تستجليه رؤية لا تكفُّ عن مُساءلةِ نفسها فيما هي تُسائلُ موضوعَها. رؤية يتحدَّدُ الانفصالُ فيها وبها على أنه استراتيجة. ملامحُ هذه الاستراتيجية هي ما يعنينا في كتابات بنعبد العالي.

تتحَدَّدُ استراتيجية الانفصال في أعمال بنعبد العالي اِنطلاقاً من آلية التأويل لديه. ويُمْكنُ أنْ نرصدَ مُوجِّهاتِ هذه الآلية واشتغالها اِعتماداً على ما يلي:

1.3. الإقامة في الفجوات والتوترات لِمَنْع التأويل

من أنْ يلتبسَ مع الحقيقة، على نحو يجعلُ موضوعَ التأويل – مفهوماً كان أو نصّاً أو ممارسة يومية أو واقعة أو غيرَ ذلك – حصيلة تأويل سابق وحسب. إنها مهمّة تخصيبِ التأويل وضمان سيرورته وتكريس الحقيقة الوحيدة فيه بوصفها حقيقة الانفصال، بما يمنعُ مِنْ تماهيه مع موضوعه. من هنا حَرَصَ بنعبد العالي دوماً على فتح فجوات في تأويل سابق، وبها تسنّى له تفكيكَ وَهْم ما يُسمّى بالواقع الخام، وترسيخَ هذا التفكيك بوصفه اِنخراطاً في صراع التأويل وحَربها [4]. هكذا يُمَكِّنُ التفكيكُ موضوعَ التأويل مِنَ الابتعاد عن ذاته لِيَحيا في تأويلٍ يبقى مُشرعاً على تأويل آخر، صَوْناً لِلمعنى مِنَ الانغلاق والامتلاء. وهذا ما يضمنُ انفصالَ الموضوع عن ذاته وانفصالَ التأويل، أيضا، عن ذاته، ليظل البناءُ

مسكوناً دوماً بإمكان الهَدْم، ويؤمّنَ ما يُسَمِّيه فوكو بالطابع اللانهائي للتأويل المُعاصر [5]. فتسرُّبُ الاتصال إلى التأويل يجعله بداهة. والبداهة عنفٌ كما يُنبِّهنا بنعبد العالي استرشاداً برولان بارط [6]. البداهة تحجُبُ زمنَ العَوْد الأبدي الذي يُحقق الحياةَ في التكرار. ولكنه التكرارُ المنفصلُ عن التطابق.

2.3. الانفصالُ عن المَنطِق الميتافيزيقي للأزواج، انطلاقاً من تفكيكها

وبهذا التفكيك يَتِمُّ تقويضُ المعاني التي تُنتَجُ وَفقَ مَنطِق هذه الأزواج. فكثيراً ما ينطلقُ بنعبد العالي في بناءِ تأويلٍ مّا من الكشفِ عن أوهام زَوْجٍ مُعيّن، قبْلَ أنْ يُشعِّبَ مَسالكَ التأويل. ذلك ما أنجزَهُ في تأمُّله لِعلاقة الخارج بالداخل في مقاربة بعض النصوص، أو في تأمّله لِعلاقة اليسار باليمين، ولِعلاقة الظاهر بالباطن والسَّطح بالعُمق، وهو ما وجَّه أيضاً تفكيكهُ، في مُناسباتٍ عديدة، لِعلاقةِ الهُوية بالآخر. يُقيمُ بنعبد العالي في هذه الأزواج، مُهيِّئاً ابتعادَها عما تكرَّسَ في ترتيب العلاقة بيْن طرفيْها، لِفتحِها وتمكينِها من فعّالية نقدية. فخلخلتُه لِعلاقاتِ الأزواج تجعلُ قارئَ أعمالِه يُصاحبُ الخارجَ في الداخل، والباطنَ في الظاهر، والعُمقَ في السّطح، واليسارَ في اليمين، واليمينَ في اليسار [7]، بناءً على قلبٍ يمنعُ هذه الأزواج مِنَ التحجُّر ويمنعُ معنى العلاقة بينهما مِنَ الامتلاء.

3.3. خلقُ مسافةٍ بين الفكر النقدي والنقد الإيديولوجي بالانتساب إلى أسئلةِ الأوّل والانفصال عن أجوبةِ الثاني

وهو ما يجعلُ التأويلَ، في أعمال بنعبد العالي، مُنشغلاً بإنتاج الأسئلة. فالسؤالُ اِستنباتٌ للانفصال في اليقينيات والمُسبقات، ومواجهة للآلية الإيديولوجية المُفرغة لِلمفهوماتِ من حيويتها وفعاليتها. آلية يَسْكنها «عَمَلُ الموت»، الذي يتحدّث عنه هيجل [8]. وهو عملٌ يرصدُهُ بنعبد العالي في إنهاكِ هذه الآلية للمفهومات وشلِّ إنتاجيتها، وفي قدرة هذه الآلية على «تغيير حُلتها» [9]، مُتعدِّية قلبَ الواقع وتشويهَه وتغليفَ تناقضاته إلى خلقه، أو بتعبير أدقّ إلى خلق ما يَعْمَلُ كواقع [10]. ثمة يقظة دائمة في خطاب بنعبد العالي، تتصدّى للعَماء الإيديولوجي برَصْدِ آليتهِ ومُراقبةِ اجتهادِ هذه الآلية في إبدالها لِحُللها وإخفاءِ المنطق المُتحكم فيها وسَعْيِها إلى ضمان صلابةِ هذه الأوهام. الإسهامُ في تبَخُّر هذه الصلابة، كما تقول إحدى عبارات ماركس، ينطلِقُ لدى بنعبد العالي من تحويل الأشياء، التي تقدِّمُها هذه الآلية على أنها معروفة، إلى أشياءَ «تكونُ أهلاً للمُساءلة»، مُستهدياً في ذلك بالفكر النقدي في رَجِّ البداهة ومَنْعِ تكوُّنِها، ومُمَدِّداً تفكيرَ سُلالته في التأويل [11].

4.3. الرهانُ على اللغة في التأويل

لِهذا الرهان، في خطاب بنعبد العالي، فروعُه وتشعُّبُه. ينطلقُ فيه مِنْ إعادةِ ترتيب العلاقة بين اللغة وما يُسَمّى واقعاً، على نحو تكفُّ معه اللغة عن أن تكونَ أداةً تُحيلُ على خارجٍ مُنفصِل عنها، لِتُصبحَ نسقاً مِنَ الأدلّة المُنطوية على الصّراع في ذاتها. كما ينطلقُ فيه مِنْ عَدِّ اللغة حقلَ اِشتغال الميتافيزيقا. وبنعبد العالي يُشدِّدُ على أنّ الاستمرارَ في عَدِّ الميتافيزيقا مبحثاً في الوجود، لا ينبغي أن يُغفِلَ قولَ هايدغر «إن اللغة مأوى الوجود [12]»، لِيتسنّى النهوض بالتفكيك في اللغة. تفكيكٌ مُضاعفٌ أيضاً، لأنّه يتوجَّهُ إلى اللغة باللغةِ نفسِها.

وفي السياق ذاته، يُولي بنعبد العالي، في رهانه على اللغة، أهمية خاصّة للدّال، ويَعُدُّهُ موقعاً قرائياً نَتُوجاً، إذ لا يكفُّ عَنْ إدماجه في بناءِ التأويل، مُنتسباً بذلك إلى الفلاسفة الذين نبّهوا على خطورة تسمية الأشياء، وعلى السُّلط التي تُنتجُها هذه التسمية بناءً على الكيفية التي تتِمُّ بها [13]. لِهذا كثيراً ما يُقيم بنعبد العالي في اِشتقاق لغوي، ويُمْعِنُ في الإنصاتِ للفجوات التي يفتحُها الاشتقاقُ والتصورات التي ينطوي عليها. ولنا أنْ نستحضرَ، في هذا العُنصر من عناصر آلية التأويل، شغفَ بنعبد العالي بالترجمة مُمارسة وتنظيراً. فالترجمة بما هي اِنتقالٌ بين لغتيْن، تنطوي على قضايا فلسفية لا ينفكُّ بنعبد العالي يطرحُها، اِنطلاقاً من وَعْيه بالمَوْقع الذي تُتيحُهُ اللغة لِلتأويل. ففي الترجمة نُتابعُ مع بنعبد العالي أسئلة الهُوية والآخر والأصل والنسخة والسيمولاكر، وغيرها من القضايا التي تعثرُ عليها الفلسفة في فِعْل الترجمة.

5.3. الإقامة في التشتّت

يتبدّى رهانُ هذه الإقامة من الحِرص على رَصْد الفلسفة في اليومي كما في هوامشها، والعثور عليها عبْر التأويل وفيه، وليس في موضوع بعَيْنِه. وهو ما يتجسَّدُ لا في الموضوعاتِ التي يُعالجها بنعبد العالي وحسب، وإنما أيضاً في طريقة بنائه لِكُتُبه، على نحو ما سنُوضّح ذلك في حينه. يُكرِّسُ بنعبد العالي اِنفصالَ الفلسفة عن موضوعٍ بعَيْنِه، إذ نعثرُ عليها عنده في اِستراتيجية التفكير. ولعلّ هذا ما يُفسِّرُ إدماجَهُ، على سبيل التمثيل الدّال، لعبد الفتاح كيليطو ضِمْن كِتابٍ كان خصَّهُ للفكر الفلسفي في المغرب [14]. وهو ما يستدعي وقفة لتأمل هذا الإدماج، الذي يُعَدُّ موضوعاً مُغرياً يَعِدُ بنتائجه المعرفية، إنْ هو أُنجز مُستقبلاً. لذلك سأكتفي برَسْم خطاطةٍ أوّلية له.

لِهذا الإدماج وَجْهان، الأوّل يتبَدّى مِنْ وَعْي بنعبد العالي برهان أهميةِ الاحتكاك بما ليسَ فلسفة [15]، وبإمكان العثور على الفلسفة في اللسانيات والتاريخ والنقد الأدبي، حتى لقد سَبَق لبنعبد العالي أنْ تأمّلَ الوضعية الراهنة للفلسفة في الوطن العربي، واستنتج، بناءً على ما تحقق لِلفلسفة الغربية المُعاصِرة، أنّ مُستقبلَ الفلسفة، في الوطن العربي، في اِبتعادها عن ذاتها وحياتها من هوامشها [16]، وهو ما جعل بنعبد العالي يعثرُ على الفلسفة في كتابات عبد الفتاح كيليطو [17]. الوجْهُ الثاني لهذا الإدماج يَجدُ مُسوِّغهُ في وشيجةٍ صامتةٍ تصِلُ بيْن آلية التأويل عند بنعبد العالي وكيليطو. وهي وشيجة تُخطِئها العينُ التي تشتغلُ على الأدب بمعزلٍ عن الفلسفة وعلى الفلسفة بمعزلٍ عن الأدب. ولنا أنْ نُجملَ هذه الوشيجة، على نحو يظلُّ بحاجةٍ إلى تفصيل، في إشاراتٍ سريعة.

يتبدّى المُشتَرَكُ بيْن بنعبد العالي وكيليطو من اهتدائهما، كلّما أنجَزا مقاربة مّا، إلى كوى للقراءة مُخالفة للسائد، ومن وَلعِهما بالحَفر عن الخفيّ والغائب والسِّرِّي، وإبعادِهما لِموضوع مُقاربتِهما عن ذاته، وإقامتِهما في الدّال، وقدرتِهما على الإدهاش والمُباغتة، وسَعْيِهما إلى العثور على المعنى في اللامعنى، ويقظتِهما الدائمة في تفكيك الأزواج. ما يجمعُ بينهما بوجهٍ عامّ هو، أساساً، اِنتسابُهما إلى استراتيجية الانفصال. وهو ما يحتاج إلى تفصيلٍ مُستقلّ، كما ألمحتُ إلى ذلك سابقا.

وبالجملة فإنّ العناصر، التي رصَدْنا عبْرها ما يُوجِّهُ اِشتغالَ آلية التأويل عند بنعبد العالي، تكشِفُ أنّ استراتيجية الانفصال تصورٌ نقدي، يتحدَّدُ في آلية تشتغل بجهاز مفاهيمي حَذِر، لا يكفُّ عن الهَدْم المُزدوج. هَدْم موضوع التأويل وهَدْم الأدوات التي بها يتمُّ التأويل، على نحو يَضمنُ للانفصال حياته. لهذا الجهاز سُلالته، إذ يَنتسبُ إلى نيتشه وهايدغر ودولوز وفوكو ودريدا وغيرهم من مُفكري الاختلاف. غير أنه انتسابٌ يحتفظ للانفصال عن المُنتسَب إليهم برُسوخه. فبنعبد العالي يُفكر مع هؤلاء وبهم وفيهم لينفصلَ عنهم، مُؤمِّناً للتفكير فِعْلَ الامتدادِ بما هو إبعادٌ نتوجٌ. في اِقترابه من مُفكري الاختلاف، يَحرصُ على الابتعاد عنهم، اِنسجاماً مع استراتيجية الانفصال التي لا تستثني، من علاقة التوتّر، ما به تُفكر. فبدون التوتّر يفقِدُ الفِكرُ النقدي مُحَدِّدَه.

4. الانفصال بوصفه شكلا للكتابة

لا تخضعُ كتبُ بنعبد العالي لمبدأ الكلية. ذلك ما نُلفيه ابتداءً من كتابه **ثقافة الأذن وثقافة العين** 1994، وهو ما واصَلتْ تكريسَه مُؤلفاته: **بين - بين** 1996، و**ميتولوجيا الواقع** 1999، و**لعقلانية ساخرة** 2004، و**ضد الراهن** 2005، و**منطق الخلل** 2007، و**في الانفصال** 2008، و**الكتابة بيدين** 2009...

تقومُ هذه الكتب على التشتُّت والانفصال. وهي بذلك لا تكرِّسُ الانفصالَ بما هو استراتيجية للتفكير وبناءِ المعنى فحسب، بل تُكرِّسُه أيضاً في طريقة البناء. إنّ هذه الطريقة التي تُحَدِّدُ شكلَ الكتاب ليست شكلية. إنها مؤسِّسَة لرُؤية [18]، ومُندرجة في استراتيجية لها نسبُها الفلسفي. فالانفصالُ في الشكل يدُلّ signifie، وعلينا مراعاته في القراءة كما يُلحّ على ذلك رالف هندلز [19]. فخصيصة الانفصال في الشكل مُخيِّبة، تبتعدُ عن الكمال [20] والانتهاء والانغلاق، وتنتسِبُ إلى النقصان والانفتاح واليُتم. لا نعثرُ في كتب بنعبد العالي على مُقدّمة وعَرْض يتوزَّعُ إلى فصول تغلقها خاتمة كما هو الحال في البناء العامّ للكتب، وإنما تحرص مؤلفاتُه على اِستضافة قارئها في التشتُّت والتعدُّد والانفصال. الواصلُ بيْنَ هذا التشتُّت هو فقط اِستراتيجية الانفصال، التي رصدنا سابقاً بعضَ مُوجِّهاتِ آليتها وعناصر اِشتغالها.

هذا الانفصالُ في الشكل يُخضِعُ، ضمنيا، مفهومَ الكتاب نفسه للتساؤل، ويُخلخِلُ التحجُّرَ الذي اِمتدّ إلىَ بنائه، ليَغدو الشكلُ سؤالا في ذاته كما يقول أدورنو [21]. مع الشكل الذي يأخذه الكتابُ عند بنعبد العالي، يكفُّ بناءُ الكتاب عن أن يكون بداهة أو مُمارسة معروفة، ويشهدُ تحوُّلاً يجعلهُ أهلاً لِلمُساءلة. كتبُ بنعبد العالي السابقة تهْدِمُ المفهومَ السّائدَ عن الكِتاب وتمنع شكلَ الكتاب مِنَ الانغلاق، مُتيحة له الانفصالَ عن بنائه عبْر إدماج الانفصال فيه. ومنْ ثم فالشكل الكتابي، عند بنعبد العالي، واجهة للتفكيك عبر الانفصال ذاته. فالانفصالُ، كما يرى رالف هندلز، يُقوِّضُ الصَّرحَ المفاهيمي للجمالية الكلاسية، القائم على الكمال والتمام والتجانُس الشكلي [22].

الانفصالُ زعزعة للقبلي. فهو مُمارسة فكرية حقيقية، لأنها تقومُ على المُساءلة عبْر واجهة الشكل. والمُساءلة، حسب موريس بلانشو، هي التفكير بانقطاع [23] penser en s'interrompant. فكلُّ لغة، عندما يتعلّقُ الأمر بالسؤال لا بالجواب، هي لغة مُنفصلة [24]. ولا يعني هذا أنّ الشكلَ، الذي تتوسَّلَ به كتابة بنعبد العالي، غيرُ مُتلاحم. فلربّما العكس هو الصحيح. ذلك أنّ هذه الكتابة تبني مفهوماً آخر

للتلاحُم، تبني تلاحُمَ الانفصال بما هو اِستراتيجية، أو تلاحُمَ الاختلاف [25].

لا تنحصرُ رهاناتُ بناءِ الكتاب عند بنعبد العالي في الشكل، بل تتعدّاهُ إلى استراتيجية الاستشهاد، التي تتكشّفُ من وضعيةِ اِشتغال المَراجع في مُؤلفاته. وضعية تخضعُ أيضاً للانفصال. يحتاجُ هذا الموقع القرائي إلى تأمُّل مُستقلّ. لذلك نقتصر، في إثارته، على عنصرين. أوّلهما أنّ بنعبد العالي يُدمِجُ أقوالَ مُفكري الاختلاف وأسماءَهم في كتبه، ويقتربُ منهم عبْرَ الابتعادِ عنهم والاختلافِ معهم، اِنطلاقاً من إعادةِ كتابتِهِ لهم. ثاني العُنصرين، حضور أقوال هؤلاء المفكرين، في كتابات بنعبد العالي، السابقة، بدون الإحالة على مصدرها، على نحو يَضمنُ لهذه الأقوال حياة أخرى قادمة من المستقبل، ويُمَكّنُ من إعادة إثباتها بالمعنى الديريدي [26]، ويهيِّئَ تمَلكَ الأفكار بفقْدِها، على حدِّ تعبير بنعبد العالي [27]، لأنّ هذا الفقْد يُؤَمِّنُ إبعادَها عن التحَجُّر. لا ينبغي، تحصيناً لهذه الخلاصة من كلِّ اِستسهال مُتسرِّع، أنْ ننسى أنّ الفقدَ مُتوقفٌ أيضاً على التملك [28]، لئلا يلتبسَ ما نرومُ الاستدلالَ عليه مع ما يحكمُ «الكتُب»، التي تقلب العملية، مُتحرِّرةً مِنَ الجهد الذي يتطلبُه بناءُ الكتاب. فلا يستقيمُ الانخراط في رهان هذا الفَقد إلاّ بالتملك، إذ لا فَقْدَ بلا تملّك.

ومن الدالّ، في سياق تأمّل بناء الكتاب عند بنعبد العالي، اِستحضار الجسم الأوّل لِمُؤلفاته المُشار اِليها سابقاً، اِنطلاقا من إضاءة كان هو نفسه فتَحَها لمّا عَرَضَ لِمَا سمّاه بجسم الكلام. فقد نصَّ على أنّ الكتابة تتأثر بالمنبر الذي يحتضِنها، وبالمادّة التي تُكتبُ عليها، بل وبما تُكتبُ به؛ قلماً كان أو آلة.

في تناوُل منبر الكتابة، أشارَ بنعبد العالي إلى أن الجريدة اليومية «ترمي أساساً إلى نقل المعاني السيارة التي تنتهي بقراءتها [29]». إذا أدْمَجْنا هذه الملاحظة في تأمّل الكتُب التي أنجزها بنعبد العالي بتجميعه لِما نشرَهُ من مقالات في جريدة **الحياة** أو في غيرها، ككتابيِّ **ثقافة الأذن وثقافة العين** و**بين-بين** أو غيرهما، نُدركُ الانفصالَ الذي كانت تُرسيه كتاباتُه في علاقتِها بمنبرها، مُفككة بذلك ثنائية الإعلامي والفكري بإعادةِ ترتيب الصِّلة بينهما، على نحو يُنبِّهنا إلى إمكان اِشتغال الفكري في الإعلامي، ويُحذرنا، في صمت، من إمكان اشتغال الإعلامي في ما يُعْتَقدُ أنه فكري أو يُقدِّمُ نفسَهُ على أنه كذلك. لهذه المسألة أهمية بالغة، تتأتّى من خطورةِ الإعلام في إنتاج القِيم وتوزيعها وصناعة الرأي وترسيخ الأوهام. وقد تحدّث بنعبد العالي، في كتابه **منطق الخلل**، عمّا أسماه بتوتاليتارية الإعلام [30]. فإنتاج الفكر من داخل الإعلام يُعيدُ ترتيبَ طرَفيْ هذا الزوج، ويُمَكّنُ الفكرَ من التسلل إلى الإعلام، على نحو يجعلُ الأوّل ينخر الثاني ويحفر فيه وبه. وهذا مظهرٌ من مظاهر المُقاومة التي تُرسيها كتاباتُ بنعبد العالي.

إنّ شكلَ الكتاب في أعمال بنعبد العالي لا ينفصلُ عن آليةِ التأويل الموجَّهة باستراتيجية الانفصال. وهو ما يجعلُ التأويلَ والشكلَ، عند هذا المُفكر، انتساباً إلى المُستقبل، عبْرَ مُقاومة معرفية، تُفككُ التطابقَ والتقليدَ والاتصال. فالبناءُ يتأسَّسُ عند بنعبد العالي بالهَدْم، بل إنّ الهَدْمَ في كتاباته هو عينُه البناء كما تُعلِّمُنا ضرباتُ مطرقةِ نيتشه.

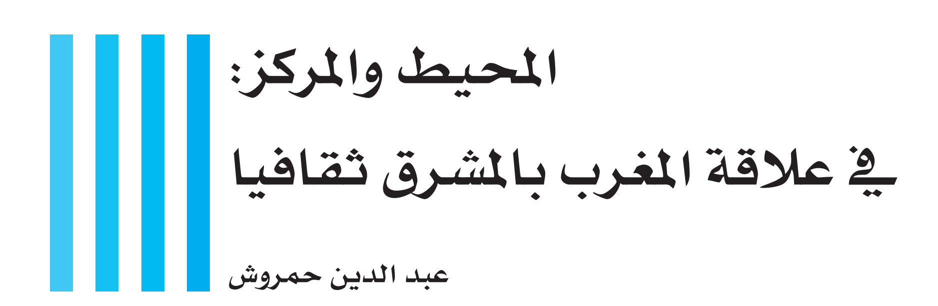
■ ■ ■

هوامش

(1) Derrida-Rodinesco، De quoi demain، Dialogue، Flammarion، 2001، p. 17-18
(2) Raleph Heyndels، La pensée fragmentée، Pierre Mardaga، Bruxelles، 1985، p. 10-18
(3) ذلك ما استنتجه عبد السلام بنعبد العالي من تأويله لعبارة ماركس «كل صلب لابدّ أن يتبخّر»، انظر كتابه بين - بين، دار توبقال، البيضاء، ط1، 1996، ص وص. 96 و97.
(4) يُحدِّدُ بنعبد العالي، وَفق الخلفية الفكرية التي تسنده، التأويلَ بوصفه صراعاً يتحقق في المعرفة والأدلة والعلامات. انظر كتابه ميتولوجيا الواقع، دار توبقال، ط1، 1996، ص. 41.
(5) بين - بين، م. س.، ص. 54. وانظر أيضا ميتولوجيا الواقع، ص. 105.
(6) عبد السلام بنعبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال، ط1، 1994، ص.61.
(7) انظر على سبيل التمثيل لتفكيك هذه الأزواج: بين - بين، م. س.، ص. 43 و44، ومنطق الخلل، دار توبقال، ط1، 2007، ص 54 و55
(8) بين - بين، م. س.، ص 39.
(9) منطق الخلل، م. س.، ص. 41.
(10) المرجع السابق، ص. 42.
(11) المرجع السابق، ص 21 - 50
(12) عبد السلام بنعبد العالي، بين الاتصال والانفصال، دراسات في الفكر الفلسفي بالمغرب، دار توبقال، ط 1، 2002، ص. 108.
(13) المرجع السابق، ص. 69.
(14) المرجع السابق، من ص 91 إلى ص. 115.
(15) المرجع السابق، ص. 51.
(16) بين - بين، م. س.، ص. 36.
(17) بين الاتصال والانفصال، دراسات في الفكر الفلسفي بالمغرب، ص. 109.

(18) La pensée fragmentée، op. cit، p. 10.

(19) المرجع السابق، ص. 15.
(20) المرجع السابق، ص. 12.
(21) المرجع السابق، ص. 16.
(22) المرجع السابق، ص 18 - 58.
(23) المرجع السابق، ص. 24.
(24) Maurice Blanchot، L'entretien infini، Gallimard، 1969، p. 9.
(25) La pensée fragmentée، op. cit.، p. 125 -126.
(26) De quoi demain...، op. cit، p. 15
(27) منطق الخلل، م. س. ص. 38.
(28) لم يعتمد بنعبد العالي إبعادَ الاستشهادات عن مصادرها إلاّ بَعْدَ حِرْص على ضبطها كما يتبين من كتبه، التي تقدّمت الكتبَ التي تأمّلنا بناءَها، أي كتاب: الميتافزيقا، العلم والإيديولوجيا، 1981، وكتاب هايدغر ضد هيجل، 1985، وكتاب أسس الفكر الفلسفي المعاصر، 1991، وكتب أخرى.
(29) ثقافة الأذن وثقافة العين، م. س. 90.
(30) منطق الخلل، م. س.، ص. 42 و43.



المحيط والمركز:
في علاقة المغرب بالمشرق ثقافيا

عبد الدين حمروش

1

في تاريخ مضى، استقبل كتاب **العقد الفريد**، مشرقيا، بعبارة "بضاعتنا ردت إلينا". كانت العبارة، بالتأكيد، مؤشرا فعليا على استكمال المركزية المشرقية مختلف مقوماتها، بعد تمددها جغرافيا من الشرق إلى الغرب: من بلاد فارس، عند حدود الهند والصين، إلى المغرب الأقصى، وشماله ممثلا في شبه الجزيرة الإيبيرية.

كان التمدد جارفا، بحيث صهر، في بوتقته، مختلف الثقافات لتصير، بالتالي، عنصر غنى وتنوع للوافد الجديد. كل ذلك تم بتسويغ ديني، في ظل راية خفاقة، لم يكن حملها سهلا بوجه شعوب عرفت المدنية والحضارة عصورا، إن لم يكن قرونا. إنها سطوة التاريخ، التي ما انفكت تحكم بقبضتها أمر توزيع "صكوك" الحضارة على مختلف ساكنة المعمور، تحت طائلة نضج شروط موضوعية معينة. وقد عبر عن هذه السطوة شاعر أندلسي بحكمة مرة، توفرت له جراء معاينته سقوط أوراق الأندلس، الواحدة تلو الأخرى.. والشاعر هو **أبو البقاء الرندي** بالطبع:

لكل شيء إذا ما تم نقصان

فلا يغر بطيب العيش إنسان

وتستمر القصيدة على هذا النحو الحكمي، إلى أن تبلغ ذكر سقوط المدن الأندلسية:

فاسأل بلنسية ما شأن مرسية

وأين شاطبة أم أين جيان

وأين قرطبة دار العلوم فكم

من عالم قد سما له شان

وأين حمص وما تحويه من نزه

ونهرها العذب فياض وملآن

قواعد كن أركان البلاد فما

عسى البقاء إذا لم تبق أركان

إن التداول الحضاري بين الشعوب، من يد إلى يد، مثلما يحصل بين الحضارات المختلفة، لا يندر أن يحصل، أيضا، في ظل الحضارة الواحدة، أي من مركز إلى آخر، كما هو الحال بالنسبة لنموذج الحضارة الإسلامية، أي في انتقال عنوان السلطة، في كل تجلياتها، من صفحة إلى أخرى: من دمشق إلى بغداد، إلى قرطبة، إلى فاس، فإلى القاهرة، ثم إلى إسطنبول[1].

وقد اعتبر العرب الوافدون إلى المغرب، جزءا من عملية تمدد المشرق في المغرب، نظرا لكونهم يشكلون جزءا من ذلك التراث الثقافي، ومن ديناميته. فانخراطهم في ذلك التراث، باستعادته قراءة وإنتاجا، لم يكن أمرا غريبا، وذلك باعتبارهم "ورثة" شرعيين له، مثل باقي إخوانهم في مختلف الأمصار العربية. وحتى بالنسبة للسكان المحليين، الأمازيغ في حالة المغرب الكبير، فإن اندماجهم في سيرورة الثقافة العربية، جعل منهم عربا بالعقل والروح، مثل باقي نظرائهم في بلاد فارس، وغيرها من بلاد العجم: **سيبويه، الجاحظ، عبد القاهر الجرجاني، أبو تمام، ابن الرومي، بديع الزمان الهمداني، أبو الحسن اليوسي، أبو محمد القاسم السجلماسي**، وغيرهم كثير ممن تغيض بذكرهم كتب السير، والتراجم، وما إلى ذلك.

انطلاقا من هذا، نتصور أن عبارة "بضاعتنا ردت إلينا"، فيها كثير من الإجحاف بحق شعوب حملت معها "عروبتها"، ضدا في وجه كل عوادي الزمن: الغربة، والنسيان.. وبحق أخرى اختارت، بعد زمن، الإقامة في تلك العروبة، حتى صرنا بصدد عرب أكثر أصالة من بعض العرب أنفسهم.

ولمن لا يدرك حقيقة ذلك، عليه أن يعود إلى كتب الأمازيغ- العرب في شتى فنون الأدب والمعرفة.. عليه أن يعود إلى ما خلفه علماء **سوس** المغربية من آثار، ضاهت بها مختلف المراكز العلمية والثقافية، مثل فاس، مراكش، سبتة، تلمسان،.. حتى استحقت، عن جدارة، وصف **سوس العالمة**.

في هذا الإطار العام، تتدرج قراءتنا البانورامية لعلاقة المغرب بالمشرق ثقافيا[2]. وعلى الرغم من تشعب الموضوع، باعتبار اتصاله باهتمامات سوسيولوجية، تاريخية، وحضارية، فإن تتبع مسار تلك العلاقة، على الأقل في عناوينها الكبيرة، يوفي ببعض المطلوب، أي بالوقوف على بعض عناصر العلاقة الملتبسة بين المشرق والمغرب العربيين.. معززة بأمثلة من مجال الأدب، خصوصا في شقه الشعري، نظرا لما يحظى به من مركزية في اهتماماتنا الأدبية والنقدية.

2

ونحن نسعى إلى استثارة أوجه تلك العلاقة، نصطدم بملاحظة، وإن كانت عامة فلها ما يسندها في الواقع، وهي أن وضع الأدب العربي في المغرب يكاد يشبه أوضاعا أخرى للأدب في الجزائر، تونس، ليبيا وموريطانيا.. كلها بالمقارنة مع آداب بعض الدول العربية في المشرق، مثل مصر- القريبة نسبيا- سوريا، لبنان، فلسطين، العراق، والأردن بدرجة أخف. هذا التقابل في الوضع يرسم حدا بين جهتين/ موقعين: المركز و الهامش/ المحيط[3]. وإذا كان المغرب الكبير يمثل هامشا أدبيا للمركز الأدبي المشرقي، فإن هذا الأخير، نفسه، ما فتئ ينشطر إلى مركز ومحيط: الشرق الأوسط في مقابل الخليج.

إذًا، ما هي مواصفاتُ المركز؟ كيف تم تكريسه بوصفه مركزا؟ أو بالأحرى، ما هي عناصر تميزه بالمقارنة مع هوامشه؟ قبل الخوض في مناقشة

هذه الأسئلة، يبدو من المفيد التنويه إلى أن هناك مستويين، ينبغي أخذهما بعين الاعتبار أثناء رسم الحدود بين المركز والمحيط:

– الأول عام، ذو بعد ثقافي– حضاري، له ارتباط بالشروط الاجتماعية، السياسية، والثقافية، التي تضطلع بأدوار حاسمة في إنتاج الآداب كما ونوعا. ويمكن أن نتحدث، في هذا الإطار، عن شرطين متلازمين ضرورة، هما: الحرية، والاختلاف. فبالحرية ينتعش الخيال، ويتجرأ على طرق أسئلة، ليس فيها ما هو في حكم» الطابو». ومن الطبيعي أن يكون الأدب «الحر» و«الجريء» الأكثر انخراطا في مغامرة الإبداع، وبالتالي الأكثر ملامسة لقضايا الإنسان الجوهرية. أما من ناحية الاختلاف، فإن المجتمعات الأكثر تعددا، في لغاتها وأديانها ومذاهبها وأصولها وبيئاتها، تعتبر الأقوى تحصيلا لقيم الإبداع الأصيلة: الغنى والعمق. والأدب، في شرطه الإبداعي، يشكل عنصرا واحدا من عناصر أخرى في شتى مظاهر الثقافة، الفن، والخيال.. بمعنى أن ما يحوزه من قيم، ينصرف إلى الفنون الأخرى، من معمار، ولباس، وموسيقى، ومسرح، وغير ذلك.. نظرا لانبثاقها، جميعا، من نفس الرحم: الحرية والاختلاف.

– المستوى الثاني خاص، له علاقة بالقيم الفنية، والجمالية التي يكرسها الأدب في أسئلته وصناعته. وبالطبع، ونحن نتحدث عن هذه القيم، لا بد أن نقترب من كل جنس أدبي على حدة، في محاولة لتفكيك بنيته، وبالتالي الوقوف عند حقيقة مركزيته[4]: أهي مركزية مطلقة أم نسبية؟ في جنس أدبي دون غيره: الشعر في الحالة الفلسطينية المعاصرة مثلا؟ هل تعكس الجودة «العالية» اتساعا في النصوص أو تقلصا؟ وبتعبير آخر، هل حصول نجيب محفوظ على نوبل للآداب، يعكس ريادة الرواية المصرية، بالمقارنة مع مثيلاتها في الأقطار العربية الأخرى.. أم أن الأمر لا يغدو استثناء يرتبط بمبدع/ فرد، بالمعنى الذي لا يستلزم وجود بنية إبداعية يمكن أن تفرز آخرين أنداد له وإن لم يحوزوا جوائز عالمية ؟ نفس الأمر بالنسبة للمغرب، في حالة المبدع محمد شكري، الذي استقبلت سيرته **الخبز الحافي** بتقدير عربي وعالمي واسع، بالمقارنة مع ما كتبه، هو نفسه، من كتابات أدبية، وبالمقارنة مع ما كتبه زملاء له في نفس الجنس؟ هل تعد كتابة **الخبز الحافي**، وإن بطابعها السيري، عنوان الإبداع الروائي في المغرب؟ إضافة إلى ذلك، كيف ترتسم حدود الجودة بين أدب مكتوب بلغتين أو أكثر في نفس القطر: العربية والفرنسية، بالخصوص، في المغرب مثلا؟ هل شرط الكتابة بالعربية هو نفسه بالفرنسية؟ لماذا نجد كتابا بالفرنسية أكثر حضورا في الساحة الأدبية العالمية، بالمقارنة مع نظرائهم بالعربية: عبد اللطيف اللعبي، محمد خير الدين، والطاهر بنجلون و غيرهم؟ أليس من المنطقي، في هذه الحالة، أن نتحدث داخل البلد الواحد عن مركز ومحيط لغويين: الفرنسية كمركز والعربية كمحيط/ هامش؟ هل يمكن الحديث عن تحول مستمر في المواقع بين المركز والمحيط: المحيط، على المستوى الأدبي، يصير مركزا على المستوى التفكير الفلسفي والدراسة الأدبية[5]..الحالة في المغرب، خصوصا، جديرة بالانتباه ؟ ثم، ألا يمكن الحديث عن مركز مضاعف– مركزين أو أكثر– بالنسبة لمحيط واحد: المغرب العربي في وجه المشرق العربي من جهة، والغرب الأوروبي– وأمريكا ضمنه طبعا– من جهة أخرى.. الغرب الذي احتل موقع الأندلس، في عملية دائبة من تحول المواقع[6] ؟؟؟

3

بالإمكان الاستمرار في طرح الأسئلة حول علاقة المركز بالمحيط، وهي أسئلة لها ما يبررها إذا ما سلمنا بمفهومي المركز والمحيط. ولكن، ما مدى مصداقية المفهومين من الناحية النظرية والإجرائية[7] ؟ في الواقع، ليس لنا إلا أن نسلم بفاعليتهما الإجرائية في تحديد عناصر التميز والاختلاف بين مختلف المواقع العربية: مناطقيا وإقليميا. غير أن تحديد هذه العناصر لا يأخذ أي

بعد «عنصري» يسم أحد المواقع بالتفوق، في مقابل تخلف الآخر على الإطلاق[8]. فالمسألة، كلها، نسبية، باعتبار مختلف الشروط المحيطة، من اجتماع، وسياسة، واقتصاد، ودين، وتاريخ.. مما يمكن أن يتدخل في رسم معالم ريادة الأدب في هذا القطر/ الجهة، أو ذاك/تلك.

بالنظر إلى نسبية التعاطي مع المفهومين، يمكن الخوض في عملية تحديد الأسس العامة للمركز الأدبي- المشرق، في مقابل المحيط الأدبي- المغرب.

1 - مركزية المشرق العربي كحاضن أول للشعوب المسماة عربية. فالمشرق، لاعتبارات تاريخية، كان مجال انبثاقها وحياتها الأوليين، خصوصا شبه الجزيرة العربية ومحيطها، قبل أن يحدث التمدد شرقا وغربا، خصوصا في شمال إفريقيا، بعد قيام الحكم الإسلامي.

2 - مركزية المشرق، دينيا، نظرا لانطلاق شرارة الإسلام الاولى من شبه الجزيرة العربية. ومن المنطقي أن يكون المشرق مركز المرجعية الإسلامية فكرا، أصولا، وتشريعا.. بالنسبة للهوامش التي لم تلتحق بالركب الإسلامي إلا في مراحل لاحقة، أي في إطار ما كان يعرف بـ «الفتوحات الإسلامية».

3 - مركزية الحكم العربي- الإسلامي، بموازاة ترسخ المركزيتين السابقتين. وطبيعي جدا، والحال كذلك، أن يتم استلحاق المحيط/ الهوامش بالحكم العربي في دمشق- بغداد من بعد، من الناحيتين الإدارية والسياسية لعصور ليست بالهينة.

بناء على المركزيات الثلاث، نستطيع أن نفهم كيف تبلور المركز في علاقته بأطرافه. فشمال إفريقيا، في بعده العربي، يتجسد باعتباره امتدادا لـ «نقطة فيض» هي المشرق العربي. فالقبائل المغاربية- العربية، بالرغم من عصور طويلة من الاختلاط، ما تزال تعتز بالحفاظ على شجرة أنسابها إلى القبائل العربية في شبه الجزيرة العربية، على الأقل بالنسبة للأسر العريقة، مثلها في ذلك مثل الأسر «الشريفة». وفي ما يخص الناحية الدينية، فيكفي أن الكعبة المشرفة تمثل القبلة الأولى التي ما فتئت تهفو إليها أفئدة المغاربة، عربا وأمازيغ[9]. أما الناحية الثالثة، أي المتعلقة بالمركزية السياسية، فنلاحظ أن «صلابتها أصيبت بغير قليل من التفتت، بفعل تعرض الحكم العربي لكثير من الهزات السياسية، التي كانت تقتضي تحولات كبرى في العلاقات والتوازنات في السلط بين الشرق والغرب العربيين على مر العصور. ويمكن اعتبار نشوء الدولة الوطنية، في العصر الحديث، بمثابة الفاصل الملموس المجسد لما قد نصطلح عليه الاستقلال السياسي لدول المغرب، وإن ظل المغاربة، على الأخص، يتشبثون بموقفهم المتعلق باستقلالهم المحسوم، نتيجة لظهور دول قوية حكمت المغرب الأقصى، وخصوصا إبان حكمي المرابطين والموحدين[10].

- 4 -

نتيجة للمركزيات السابقة، نستطيع الحديث عن مركزية رابعة تتعلق بالاستلحاق النفسي- العاطفي للمحيط من قبل المركز[11]. فالمغرب متصل، عاطفيا، بالمشرق باتخاذه نموذجا يحتذى، في مختلف مظاهر الحياة الثقافية، وخصوصا الأدبية، مهما برزت العناصر المحلية وتطرفت أحيانا. وبالإمكان تمييز علاقة الاستلحاق هذه بكونها ذات اتجاهين:

1 - الاتجاه الذي يعي فيه المشرق مركزيته، وبالنتيجة ينظر إلى «مغربه» نظرة تبعية، «تنويع على إيقاع». وهنا، مهما حاول هدا المغرب التميز، بل ومهما تأتى له ذلك في مجالات بعينها، وفي عصور محددة، فإن النظرة المتعالية كانت، دائما، تقرأ الجديد/ المتميز على أنه «تقليد»، أو بالأحرى «حركة» داخل «تيار» عام، يحدد منافذه، واتجاهاته المشرق. فالمركز لا ينظر إلى محيطه إلا من خلال «ذاته»، أي من خلال ما يكرس به مركزيته.

الاتجاه الذي يعي فيه المحيط «ذاته» بكونه امتدادا للمركز. فمهما حاول الأول بد شأو الثاني، وإن نجح وتفوق عليه، فإن العلاقة لا تخرج عن إطار تجاوز «التلميذ» لـ «الأستاذ». فالمحيط متتبع جيد لمركزه، مهتم به ومتصل حد الوجود، بحيث لا يكون

إلا به، أي بمثابة «العقل» بالنسبة لسائر «الجسد». والملاحظ أنه مهما حاول المركز سلوك «اللامبالاة» اتجاه المحيط، كلما سعى هذا الأخير إلى التشبث به، بل والالتحام به، في محاولة للفت الانتباه إليه.

في المحصلة، ننتهي إلى أن المحيط هو المسئول الأول عن صنع مركزية الشرق، وترسيخها أكثر مما يرسخها هذا الأخير، بلا مبالاته اتجاه ما يصدر عن الأول. ويمكن القول إن أبلغ ما في علاقة المحيط بالمركز، هو هذا الاستلحاق العاطفي، وإن كان له ما يبرره على أرض «الواقع». فالاتجاهات الأدبية، مثلا، في الهوامش، تقرأ في ضوء مرجعيتها المشرقية. والملاحظ أن هذه القراءة الاستلحاقية نتلمسها حاضرة، حتى يومنا هذا، وإن في ظل مفاهيم حديثة، من قبيل «التناص» حينا، و«المثاقفة» حينا آخر. والغريب أننا نلفي، لدى غير قليل من أدبائنا ونقادنا، في العصر الحالي، وجهات نظر معينة، تعتمد على منهج المقارنة القائمة على المحيط بمركزه: علاقة المجاطي بـ سعدي يوسف، وعلاقة محمد بنيس بـ أدونيس.. وهكذا دواليك، وإن لم يكن ذلك في إطار دراسة أدبية مقارنة، تتجاوز حدود الأحكام الإطلاقية الجاهزة[12].

- 5 -

لا شك في أن، هناك، تراكما تاريخيا في مختلف المجالات الاجتماعية والثقافية، يجعل المركز يكتسب مركزيته، مثلما يجعل المحيط يتماهى في بوتقته. وبطبيعة الحال، لا يمكن نكران أن ذلك التماهي يأخذ درجات متفاوتة حسب الشروط الموضوعية والعصور[13]، مثلما هو الحال في العصر الحديث، حيث نلاحظ تراجع الإقبال على الشرق، وذلك بفعل تأثير عاملين موضوعيين حاسمين، هما:

- انتعاش الخطاب والثقافة الأمازيغيين، وهو انتعاش جعل مركزية المشرق العربي تخف إلى حد كبير لدى قسم كبير من المغاربة، خصوصا منهم الأمازيغ.. وذلك بسبب من اختلاف "الأمازيغية" عن "العروبة"، بوصفهما مرجعيتين، أريد لهما، من قبل البعض، أن تكونا مختلفتين في كل شيء: أدبا، فنا، تاريخا، ثقافة، وحتى مزاجا. وبالرغم من عصور التمازج والاختلاط، التي جعلت الشخصية العربية في المغرب تكتسب بعدا محليا، ذا خصوصية عن نظيرتها في المشرق - وإن ظل العنوان عربيا بشكل عام- فإن تطرف بعض الحركات الأمازيغية، في أطروحاتها "الهوياتية"، دفع للعودة إلى الأصول الأولى للثقافة الأمازيغية، في محاولة للقبض على عناصرها النقية الخالصة، بهدف بناء ذات أخرى أخرى تتصل بالأولى اتصالا حميما. وحتى ممن نظروا إلى العنوان العربي، باعتباره إطارا عاما، لم يكن بوسعهم أن يتغاضوا عن تلك القطائع التي كانت تحدث داخل نفس الإطار[14].

- سحر المرجعية الغربية، المتميزة بغناها وعقلانيتها وجرأتها. وإن كان عنوان هذه المرجعية "استعماريا"، فإن تميزها، وبالتالي تفوقها في مختلف المجالات، جعلت قلوب "النخبة" وعقولها، تهفو إلى النهل من منابعها مباشرة، أي بدون وساطة. وهكذا، تحولت "العربية" من مركز، في وجه الأمازيغية، إلى محيط لمركز آخر، هو "الفرونكوفونية". وليس بغريب، بعد عصور من الإحساس بالغبن، أن يندفع كثير من الأمازيغيين "العرب"، بتأثير رد الفعل المباشر، اتجاه رفض "عصبي" لكل ما هو "عربي"[15].. تحت عنوانين مختلفين: الأول أمازيغي خالص ومنغلق، والثاني أمازيغي- فرونكوفوني منغلق مثل السابق، أي منغلق بحساسيته ضد كل ما هو عربي. وبمراجعة سريعة لمواقف الحركات الأمازيغية الأصولية ودعاواها، نستطيع أن نفهم أطروحاتهم الكبيرة والصغيرة: دسترة اللغة الأمازيغية بوصفها لغة وطنية ثانية، رد الإعتبار للأسماء الأمازيغية، إعادة كتابة التاريخ المغربي، الخ.

في سياق هذا التحول الموقعي بين المركز والمحيط، نفهم ذلك السعي الدؤوب للحركات الأمازيغية نحو احتلال مركز الصدارة في جسد الثقافة المغربية. ويتخذ هذا السعي بعدين متكاملين،

يعتبر فيه الثاني محطة أخيرة للأول، بصورة لا تخلو من طبيعة "مرحلية" متسمة بقدر من التكتيك.

- البعد الأول، ينتهي أجله عند الاعتراف "الرسمي بالثقافة الأمازيغية دستوريا، ومؤسساتيا، في كل مرافق الدولة والمجتمع: الإعلام، التعليم، القضاء، الخ[16].

- البعد الثاني، يبدأ بمحاولة مركزة الأمازيغية، باعتبارها ثقافة مرجعية رئيسة لأغلب المغاربة. وإذا كانت العروبة قد قرأت الأمازيغية، بوصفها تفصيلا جانبيا داخلها، كما حصل في المراحل السابقة، فإن الأمازيغية ليس بوسعها نفي سعيها إلى احتواء العربية في المراحل اللاحقة، من خلال "تمزيغ" مختلف مرافق الحياة الاجتماعية[17].

- 6 -

تكتسي علاقة المركز بالمحيط طابعا مركبا، بفعل تحولها المستمر الذي يمكن رصده تاريخيا من جهة، وبفعل اعتمادها على عدة معايير من جهة أخرى. ويمكن تحديد هذه المعايير في ما يلي:

1 – معيار جغرافي، مثلما هو الأمر بين المشرق والمغرب بالنسبة لموضوعنا، أو بين الشمال والجنوب بالنسبة لمواضيع أخرى. ففي حين كان المشرق العربي، لعصور طويلة، مركز الحضارة العربية بالمقارنة مع أطرافه/ هوامشه، أخذ "المغرب" الأوروبي يفرض نفسه، بصفته مركزية مهيمنة، منذ حملة **نابوليون**، على المشرق والمغرب العربين سواء.

2 – معيار زمني/ تاريخي، تمثل في تلك العلاقة- المقارنة التي كانت تتم بين القديم والجديد المسمى، أحيانا أخرى، "محدثا" و"مولدا". ولعل عودة إلى تاريخ الشعر العربي، في عصورها الأولى والتالية، ستبين إلى أي حد كان يحدث التداول في المواقع، أي بين المركز والمحيط. وبصفة عامة، يبدو لنا، بدون عناء، كيف كان القديم يفرض سلطته المركزية على المولد، انطلاقا من مقوم "الأصالة". والملاحظ أن معيار الزمن كثيرا ما كان يتداخل مع معيار الجغرافيا. فالمدينة شكلت موطن المولد/ المحدث، في حين ظلت "البادية" موطن القديم/ الأصيل.. مثلما كان الأمر بين شبه الجزيرة العربية في علاقتها ببلاد فارس. فالشاعر البحتري بنى سلطته "الشعرية" على أساس أصالته المفترضة، أي في إطار ما عرف بعمود الشعر العربي، كل ذلك بالمقارنة مع سلطة منازعة، سعت لأن تتحول إلى مركزية، مثلها الشاعر أبو تمام الذي لم يكن "عربيا" خالصا مثل زميله المنافس.

3 – معيار ثقافي، يتحدد، أساسا، في إطار العلاقة بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الغربية المسيحية، ذات الجذور الهيلينية من جهة، والجذور اليهودية من جهة ثانية. ويمكن اعتبار الثقافتين بمثابة طرفين مختلفين، نظرا للتقابل الحاصل بينهما في غير قليل من الأسس التي تنهض عليها مقومات كل ثقافة على حدة. ويمكن الاستثناء من ذلك فترتين اثنتين بشكل عام، هما:

- فترة الحكم العربي الإسلامي بالأندلس، حيث كانت المرجعية العربية الأساس في علاقتها بالغرب المسيحي وقتذاك. ولعل تزود الثقافة العربية بالعناصر الهيلينية، خصوصا فلسفة أرسطو ومنطقه، كما يؤشر عليه **ابن رشد** بصورة ناضجة، ساهم في تحقيق ذلك التمازج الحضاري إلى حد التماهي.

- فترة الاستعمار الأوروبي للدول العربية وما بعدها، حيث مثل الافتتان بالثقافة الأوروبية العنوان الأبرز، بالرغم من خلفيات الاستعمار الهيمنية. ففي الوقت الذي كان يعي فيه العربي بهويته الوطنية والقومية، بصفتها نقيضا للهوية الأوروبية، لم يكن بإمكانه أن يصرف عقله عما تزخر الثقافة النقيض من سطوة وحظوة بالغتين، سواء على مستوى الفكر، أو التقنية، أو التنظيم. وبالرغم من تعقد الوضع الحالي، بعد الحادي عشر من سبتمبر، فإن

مستويات عدة من الشرائح الاجتماعية العربية، لا تخفي ولاءها للثقافة الغربية في كل مظاهرها الحياة والحضارة: عقلا وروحا.

4 – معيار لغوي، ينهض أساسه على منطلق الاختلاف في اللغة. وإن جهد البعض من الحركات الأمازيغية، ويجهد إلى يومنا هذا، في تحويله إلى تقاطب ثقافي بين العرب والأمازيغ، فإن تاريخا طويلا مشتركا، مدعوما بالقيم الدينية المشتركة، يشكل ردا موضوعيا على كل تشكيك بهذا الخصوص. فالثقافة العربية، بالمغرب، كانت نتيجة مساهمة من قبل المغاربة جميعهم، أمازيغهم وعربهم.

- 7 -

بالعودة إلى جدل المركز- المحيط، في العلاقة بين المشرق العربي ومغربه، نجد أن المقارنة تشكل المنهجية الأساس في رسم صورة الثاني بالنسبة لصورة الأول. وإن كانت المرجعية العربية- الإسلامية واحدة بالنسبة للطرفين، مع الأخذ بعين الاعتبار العناصر المحلية، فإن في داخل تلك المرجعية تقاطبا ملحوظا: بين من ينظر إلى نفسه بوصفه مركزا "مطلقا"، بالرغم من بعض فترات النكوص إلى الخلف[18]، وبين من ينظر إلى نفسه باعتباره محيطا، لكن في سعي متواصل لإبراز الذات "الندية" على الأقل، حين لا يتحقق الظفر بموقع المركز.

يبدو أن للعلاقة، أحيانا، بعدا نفسيا/ عاطفيا. أليس الشرق، وبالتحديد المشرق العربي، هو منطلق الحضارة الإنسانية: الكتابة، القانون، الدين ؟.. كأن هناك إرادة ما فوق طبيعية، قررت أن يكون المشرق مشرقا والمغرب مغربا، بمعنى المركز مركزيا، والمحيط هامشيا ؟.

مع الاعتراف بأهمية البعد النفسي، لا ينبغي إغفال أن، هناك، شروطا موضوعية، ساهمت في مركزية المشرق بالمقارنة مع المغرب، في العصر الحديث، من بينها:

– معاينة المشرق أحداثا كبرى، بفعل حدة الصراعات الدينية، المذهبية، العرقية، السياسية، والثقافية. وإن شهد المغرب تنوعا في مقوماته، فإن ذلك لم يبلغ حد الاختلاف الفارق. ومن هنا، نفهم سر ذلك التعايش/ التساكن الغريب الذي عاشه المغرب، بوصفه امتدادا لما ترسخ في الأندلس، أي قبل ما عرف بحروب الاسترداد التي انتهت بسقوط غرناطة سنة 1492هـ. هل استطاع المغرب، الوريث الأكبر للحضارة الأندلسية، أن ينجح في تدبير اختلاف مكوناته على مر العصور: الأمازيغ، العرب، المسلمون، اليهود، الأفارقة.. ذلك ما يظهر، جليا، أي في إطار ما يشكل عامل اعتزاز، في هذه الفترة التي أريد لها، من قبل البعض، أن تكون فترة صراع ثقافات وحضارات..

وبالنظر إلى الأحداث الكبرى، في العصر الحديث، يطفو إلى السطح قيام دولة إسرائيل في قلب المشرق العربي. وقد كان لهذا الحدث الأبرز تبعات نفسية، اجتماعية، وسياسية، تجسدت، ثقافيا، في ظهور عدة خطابات: قومية، إسلامية، اشتراكية، وعلمانية.

كيف تؤدي الاختلافات الحادة، حد التصادم بين الهويات، إلى انتعاش وازدهار ثقافيين في مختلف فنون المعرفة، والأدب، والفن ؟. ما ندركه، بفعل التجربة، هو أن التعدد يشكل عنصر غنى وتنوع، شريطة أن تتوفر له البيئة المناسبة من الحرية، كما أشرنا إلى ذلك سابقا. وأعتقد أن مثل هذه البيئة، ما افتقده المغرب، على الأقل منذ دخول الإسلام، بفعل وجود عدة أسباب، منها: انغلاقية المذهب المالكي فقها، وتقوقع المغاربة حول حفظ القرآن وضبط قراءاته من جهة ثانية. وقد انتبه **ابن خلدون** للعامل الثاني، في سياق إشارته إلى أن الاقتصار على القرآن أفادهم القصور عن ملكة اللسان جملة.[19]

تحت هذا العنوان الكبير، أي معاينة الأحداث الكبرى الفارقة، يمكننا الحديث عن عناوين أخرى، شكلت، بدورها، عناصر حاسمة في الإقلاع الثقافي الذي شهده المشرق في العصر الحديث، وهي:

– توسع التعليم العصري، إضافة إلى التقليدي،

مما أدى، بالنتيجة، إلى توسع النخبة المثقفة. وللإشارة، فإن هذا التوسع كان نتيجة تراكم ملحوظ من الممارسة التعليمية عبر مختلف العصور. وقد عبر عن هذا الأمر **ابن خلدون** في مقدمته، أيضا، بصورة لا تخلو من جزم، بعد أن قام برصد خصوصية التعليم بين المشرق والمغرب.

– تحرير المرأة، تحت تأثير توسع المدنية، بما ضمته من أقليات مسيحية فاعلة. وقد مثل ما عرف الصالونات الأدبية والفكرية، في مصر تحديدا، مؤشرا مهما على تلك الحركة الاجتماعية- المدينية، التي كان لها تأثير بالغ في الحيوية الفكرية والثقافية للمشرق بصفة عامة.

– انتشار المد القومي- الاشتراكي، بفعل احتلال فلسطين، ساهم، من جانبه، في مقاربة أسئلة "التحدي" المطروحة على الأمة العربية على جميع الأصعدة. وطبيعي جدا أن نجد رجال الحركات الأدبية والفكرية، في طليعة المضطلعين برفع التحدي، على الأقل في إطار الاهتمامات التي يهجسون بها.

- 8 -

في مقابل ما تميز به المشرق، يحق البحث في محددات المغرب، بصفته هامشا ومحيطا. وإذا كانت عناصر حاسمة جعلت من المشرق مركزا، وكأنه وجد ليكون كذلك[20]، فإن عناصر أخرى، من شتى المستويات، جعلت من المغرب متلقيا حينا، ومقلدا على الأكثر حينا آخر، وإن تمت له الريادة على الصعيد السياسي- العسكري، إبان عهدي المرابطين والموحدين على وجه الخصوص. فللأسباب التاريخية، والدينية، المرتبطة بنشأة الإنسان العربي، سحرها "العاطفي" في جعل أحدهما يهفو إلى الآخر[21].

وفي الواقع، فقد كانت، هناك، عوامل عدة للنهضة في المغرب الحديث، لا تختلف عن نظيرتها في المشرق منذ عهد السلطان محمد بن عبد الرحمان، من أهمها:

1 – إيفاد البعوث العلمية إلى الخارج، خصوصا إلى أوروبا على عهد الحسن الأول.

2 – محاولات تنظيم الإدارة، والجيش، ومختلف مرافق الدولة.

3 – دخول المطبعة من باريز عام 1859.

4 – ظهور الصحافة ابتداء من عام 1889

غير أن هذه العوامل لم تثمر أي جديد بهذا الشأن، نظرا لوجود عوائق كثيرة حالت دون ظهور النهضة، بعضها داخلي وبعضها خارجي[22]، وبالأخص بعد الإنهاك الذي عرفه المغرب، بفعل هزيمتيه أمام فرنسا في وقعة **إيسلي** سنة1844، وأمام إسبانيا في حرب **تطوان** سنة 1860.

- 9 -

بالعودة، مجددا، إلى علاقة المغرب بالمشرق، نلمس أن ما يميزها، في طبيعتها، هو إقبال المحيط على قراءة المركز بشغف. وبتعبير آخر، فإن الأول متتبع لما يحدث لدى الثاني على جميع الأصعدة، في حين أن هذا الأخير غير مهتم بما ينتج لدى غيره في المغرب. ولذلك، فلا غرابة في أن نجد معظم جهد المحيط منصبا على قراءة المركز: شرحه، تفسيره، والتعليق عليه.. بالدرجة الأولى[23].

بالنظر إلى طبيعة هذه العلاقة، كيف تكون النتيجة في ما يخص القارئ لغيره ؟. بالطبع، ستكون تحقيقا لذات الآخر، في مقابل إهمال ذاته. ويمكن رصد هذا الواقع من خلال عدة مؤشرات يشرح بعضها بعضا، نذكر منها على وجه الخصوص:

1 – غياب شبه تام للمنتج المغربي: لغة، وأدبا، وثقافة، سواء على مستوى التحقيق، أو مستوى الطبع والنشر.

2 – غياب ملحوظ لتداول المنتج المغربي: قراءة/ ونقدا، وشرحا.

ولعل أبرز نتيجة لذلك، في الفترة الحديثة، ما نلمسه من قلة النصوص المعتمدة في المقررات التعليمية، الإعدادية، الثانوية، والجامعية.. بالمقارنة مع النصوص المشرقية.

ويبدو أن عودة متأنية إلى كتاب **النبوغ المغربي في الأدب العربي** لعبد الله كنون، لكفيلة بأن تبين كيف أن المغاربة «مقطوعون» عن جذورهم الثقافية والحضارية المحلية، إلا ما كان منها مشرقي الروح والهوى، أو مجرد حاشية على أصل/ مركز.. والسبب في ذلك أن التراث المغربي ما يزال مخطوطا، رهين الرفوف، لا يطلع عليه إلا قلة من المتخصصين الأكاديميين[24]. وفي ظل هذا الواقع، يمكن التساؤل عما يعرفه المغاربة، أو يذكره المستهلكون منهم للشعر المغربي، من قصائد أبي العباس الجراوي، وابن حبوس، وأبي الربيع سليمان الموحدي، أو حتى قصائد محمد بن إبراهيم المراكشي، وعبد الكريم بن ثابت، وعلال الفاسي، ومحمد الحلوي القريبين عهدا منا.

- 10 -

تفترض مقاربة التساؤل السابق جوابين مباشرين: فإما أن الإنتاج المغربي- ومنه الأدبي على وجه التحديد- يخلو من أية قيم إبداعية رفيعة، وإما أنه أبدع «على منوال»، وهو أمر يدعو المهتمين للعودة إلى الأصل/ المركز بدل الانشغال بالفرع/ الهامش.

هذه النتيجة تشكل واقعا مرتباله مؤسساتيا، خصوصا من قبل المؤسسات التعليمية والثقافية، سواء على مستوى التحقيق، أو الطبع- النشر، أو البرمجة في المقررات الدراسية، والندوات الفكرية والعلمية. إن إلغاء «الذات»، في مقابل إبراز «الآخر»، وإن كان قريبا، لهو أحد مظاهر «الوعي الشقي»، الذي كاد يشكل أحد هواجس المثقف في المغرب. لا يمكن إنكار أن في العلاقة حوارا، وتناصا، ومثاقفة، وإن داخل الثقافة الواحدة، ما دامت الثقافة، في طبيعة وجودها، مبنية على الانفتاح.. وإلا خبت وذهبت ريحها. ولكن، حين تكون العلاقة مؤسسة على عنصر الإلغاء المستحكم، تصبح للمسألة «تبعات» أخرى، مخلفة «حساسية» ملحوظة، تم تكريسها، عبر العصور، من خلال نظرة المركز لنفسه، وبالمقابل لغيره، أومن خلال نظرة المحيط لنفسه، بالمقارنة مع مركزه.

في هذا السياق العام، وحتى في اللحظة الراهنة، نستطيع أن نفهم مدى ما تمثله «إجازة المشرقي» للمغربي، باعتبارها رصيدا في «حساب» الأخير، بها يكبر شأنه ويعظم لدى قومه. ولذلك، وجدنا كثيرا من المغاربة، خصوصا في رحلتهم للحجاز من أجل الحج، يسعون إلى بلوغ الإجازة المطلوبة. وأعتقد أن لا مبالغة في ذلك، ما دامت كتب السير والتراجم تحفظ لنا كثيرا من تلك الإجازات في مختلف فنون المعرفة وآدابها، من فقه، وحديث، وتصوف، وشعر، وغير ذلك.

وإلى يومنا هذا، نعثر على أصداء لتلك الإجازات، من خلال إصرار غير قليل من مثقفينا على فرض إبداعهم مشرقيا، سواء بالنشر في مجلاتهم أو الطبع في «دورهم»، لما في ذلك من اعتراف «رمزي»، به تكون حظوتهم في بلدهم.[25] والملاحظ أن مصدر الإجازة قد تغير، من المشرق إلى المغرب الأوروبي، لدى فئة مهمة من المبدعين المغاربة. ويتمظهر ذلك في السعي «المرضي» إلى طلبة الترجمة، باعتبارها وسيلة لتحقيق الذات، أو بالأحرى اقتحام «الآخر» الأوروبي في لغته. وإذ لا ننكر أهمية الترجمة في تحقيق ما يسمى حوار الثقافات، فإننا لا ننظر بعين الرضى، في الآن، ذاته، إلى أن تكون هذه الترجمة علامة التميز الوحيدة للمنتج المترجم ولصاحبه.

إن «الإجازة» و«الترجمة»، لهما مؤشران من بين مؤشرات أخرى، يوضحان طبيعة العلاقة «النفسية»، بالدرجة الأولى، التي تربط بين محيط المغرب ومركزيه: المشرق العربي، والمغرب الأوروبي. غير أن هذه الملاحظة لا ينبغي أن تنفي حقيقة أخرى، وهي

أن الاتجاه نحو الآخر قد يكون مبعثه الاستفادة مما يوفره من مؤسسات، لها علاقة بالصناعة الثقافية»: طبعا، ونشرا، وإعلاما، ودراسة، وغير ذلك.. على اعتبار ضعف مثيل تلك المؤسسات في المغرب، إن لم نقل غيابها[26]. وهذا عامل، ضمن عوامل أخرى، تدفع المغرب إلى التقوقع في هامشيته.

-11-

تتضمن ثنائية المركز/ المحيط سلسلة من الثنائيات الأخرى، من قبيل: الإبداع والتقليد، التأثير والتأثر، الأصيل والمحدث، وغيرها من الثنائيات. إنها تجسيد لعلاقة/ علاقات تختزل تاريخا من الحوار الثقافي، الذي بقدر ما يبعث على التفاعل الإيجابي حينا، بقدر ما يستثير سوء الفهم، وحتى التعصب حينا آخر.

وإضافة إلى كونها ذات أبعاد هندسية، ميتافيزيقية، اقتصادية، وسوسيولوجية، فإن لها بعدا ثقافيا يستحق العناية بتحليله، ودراسته دراسة علمية، تتجاوز الإشارات والملاحظات العامة. فبالإمكان تحويل تعبيري المركز والمحيط إلى مفهومين إجرائيين/ علميين، يتم من خلالهما الكشف عن طبيعة التفاعلات الثقافية والحضارية بين الشعوب، بموازاة مع شروطها السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والروحية.

ولنعد، الآن، إلى المغرب «الأقصى» بالخصوص، من أجل تحديد المراكز المهيمنة على الخريطة الثقافية واللغوية، أو بالأحرى الساعية إلى الهيمنة، إضافة إلى طبيعة الصراع بينها كلها. وجدير بالملاحظة أن تبدل المواقع بين المراكز وأطرافها مستمر، في ظل التجاذب الثقافي- الحضاري بين الشعوب منذ فجر التاريخ. إذا، ما هي المراكز الحالية من جهة، وما هي المراكز المفترض ظهورها على أنقاض الأخرى في المستقبل؟. بطبيعة الحال، لا يمكن رسم «أجندة» محددة للتحولات في المواقع، سواء في الآجال القريبة، أو المتوسطة، أو البعيدة. وذلك، لأن كل تحول ثقافي رهين بشروط موضوعية، سياسية واجتماعية، وربما حتى عسكرية في ظل الاستعمار/ الاحتلال. هذه العلاقة الجدلية غدت مسلمة من مسلمات التحليل «الموضوعي»، الذي يقر بالطبيعة المركبة لمختلف التجاذبات ذات البعد السوسيولوجي. بعد تسجيل هذه الملاحظة، بمقدورنا التمييز بين مجموعتين من المراكز:

- المجموعة الأولى تضم المركز العربي- المشرقي من جهة، والمركز الفرونكوفوني في إطار نموذجه الفرنسي تحديدا من جهة ثانية.

- المجموعة الثانية تضم «الأمازيغية» من ناحية، والاسبانية والانجليزية من ناحية أخرى[27].

بالنظر إلى المجموعتين المذكورتين، يمكن القول بأن الأولى تهم المراكز، في حين تهم الثانية الأطراف. وإذا كان المركز العربي في وجهه المشرقي، لاعتبارات تاريخية ودينية، شكل المركز الأول لفترات طويلة، ابتدأت منذ ما سمي «الفتح الإسلامي» لدى البعض، أو الغزو الإسلامي لدى البعض الآخر[28]، فإن المركز الفرونكوفوني ما فتئ، من جهته، يوازي العربي في أهمية موقعه، بل وينافسه ويتفوق عليه أحيانا. وترجع بداية ظهور الفرونكوفوني، تاريخيا، إلى فترة الاستعمار الفرنسي للمغرب منذ أواخر العقد الأول من القرن الماضي. وعلى الرغم من قصر عمر هذا المركز الأوروبي، بالمقارنة مع نظيره العربي، فإن سلطة الاستعمار/الحماية، بما مثلته من قوتين مادية وثقافية، عجلت بتمكين النموذج الفرونكوفوني من احتلال موقع هام في الساحة الثقافية المغربية، إذ هو نموذج العقل، والحداثة المطلوبة، وبالتالي التحضر. وقد لاحظنا، منذ سنوات الحماية الأولى، كيف أخذ النموذج المشرقي العربي، وضمنه المغربي، يتكتل على مستويات عدة، دينية وثقافية بالأخص، في وجه نموذج أوروبي نقيض، تعددت أوجهه بين فرنسية، وإنجليزية، وإيطالية، وإسبانية[29]. وهناك أمثلة عديدة على نوع رد الفعل الذي تم من قبل المركز العربي، على إثر اصطدامه بالمركز الفرونكوفوني الناشئ في المغرب. وقد تجسد رد الفعل، مغربيا، في

ما قامت به الحركة الوطنية على أصعد شتى، منها ما هو ثقافي، كان أحد أوجهه الرئيسة التعليم الحر في إطار ما سمي «المدارس الحرة»[30].

وإلى يومنا هذا، وبعد انفراط عقد الحماية منذ عقود، ما يزال المركزان المذكوران هما المهيمنان على السياق الثقافي المغربي. وفي حين تسند «العربي»، مغربيا، الدولة الرسمية، دستوريا، ودينيا، تنجز مهمة إسناد الفرونكوفوني دولة عظمى عسكريا، واقتصاديا، وسياسيا، وثقافيا. وإن كان من متغير في هذا السياق، فهو تقوي «الأطراف»، بفعل وجود عدة عناصر داعمة.

– الأمازيغية: وتحمل لواءها حركات أمازيغية نشطة، تدعمها حقوق تاريخية من جهة، وحقوق ثقافية– إنسانية من جهة ثانية. وبهذا الصدد، من المفيد الإشارة إلى ما تعرفه الأمازيغية من دينامية على المستوى الرسمي في العقد الأخير، منذ تأسيس المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية: في التعليم، والإعلام، بانتظار دسترة اللغة الأمازيغية لغة وطنية،.. وهي مسألة وقت ليس غير.

– الإسبانية: إلى جانب كونها لغة استعمار، سابقا، وثقافته، في شمال المغرب وجنوبه، فإن «الوضع» الإسباني ما فتئ يتحسن في العشريتين الأخيرتين، بفعل الانطلاقة الجيدة التي تشهدها الجارة الشمالية، على أصعد متعددة، وخصوصا الاقتصادية، والثقافية.

– الإنجليزية: في سياق العولمة الحالي، تبدو اللغة الإنجليزية، مجسدة في الثقافتين البريطانية والأمريكية، لغة العالم وثقافته بدون استثناء. فالمركز الانجليزي– الأمريكي ذو بعد عالمي، في سياق العولمة المستبد، الذي لا يسلم منه كل من له موقع على وجه الأرض من جهة، وفي سياق القوة الاقتصادية، العسكرية، والعلمية الضاربة للولايات المتحدة الأمريكية. وأعتقد أنه لولا ذلك الترتيب المحكم في العلاقات الدولية، في إطار بعض التوازنات المرعية، التي تتحكم فيها اعتبارات إقليمية ودولية، لحصلت ثورة "مزلزلة" في سلم علاقات المراكز بالهوامش، بل علاقة المركز الوحيد، الأمريكي بالطبع، بأطرافه في مختلف بقاع العالم.

- 12 -

إلى جانب الأطراف الرئيسية، المتنافسة على الساحة المغربية، هناك هوامش ثقافية أخرى تطل بـ "رؤوسها"، في محاولة احتلال موقع معين، يضمن تواجدها، وبالتالي يعزز حضورها، وهي على التوالي:

– الإيطالية؛

– الألمانية؛

– الروسية.

هذا السياق الثقافي المركب، بين المراكز والأطراف، ليس بغريب على التربة المغربية، نتيجة لتواجدها في حوض الثقافات والحضارات العالمية، أي البحر المتوسط[31]. وقد مثلت بؤرة هذا التلاقي مدينة طنجة[32]، التي كانت، لعقود عدة، منطقة دولية، تحكمها علاقات وقوانين خاصة. ومن هنا، نفهم طبيعة التحول المستمر في المواقع الثقافية، وهو تحول آخذ في الامتداد على حساب المركزين التقليديين، أي العربي والفرونكوفوني. ولئن كان الثاني يعرف استمرارا في أهمية حضوره، في المدى المنظور، نتيجة لتوازن المصالح بين فرنسا والمغرب، على أصعدة، سياسية، واقتصادية، وثقافية، فإن "لا شئ" يضمن ذلك الاستمرار، في ظل اتساع ثقافة العولمة "المتوحشة"، التي لا تستأذن "السلطات الرسمية" للدخول إلى بيوت الناس، عبر أبواب الانترنيت المشرعة على كل ما هو جديد، ومثير، واستهلاكي. ومن ثم، فإن لا خطر على الحضور الفرونكوفوني بالمغرب، اللهم إلا ما يستدعيه الحضور الأمريكي– الإنجليزي، تحت تأثير الثورة التي يشهدها مجال الإعلام، والاتصالات.. هذا، دون أن ننسى الحضور المتعاظم للنفوذ الثقافي الإسباني، تحت غطاء المصالح الاقتصادية، والسياسية. ومن

تحصيل الحاصل، القول، الآن، بأنه نفوذ تمليه عدة اعتبارات:

أ- تاريخية، بفعل الاشتراك في صفحات طويلة من تاريخ البلدين، حلوها ومرها كما يقال.

ب- جغرافية، بالنظر إلى القرب المكاني بين البلدين، بحيث لا يفصل بينهما إلا مضيق بحري لا يتجاوز طوله 15 ميلا.

ج- أمنية، نتيجة للتوجس الإسباني المستمر مما تشكله الضفة الجنوبية لأوروبا من أخطار، خصوصا في ما يتعلق بالهجرة السرية، المخدرات، والتطرف الديني.

د- اقتصادية، تحت تأثير عوامل القرب الجغرافي من جهة، واتساع مجال الاستثمار "الواعد"، المدعوم برخص اليد العاملة من جهة أخرى.

إن مختلف الاعتبارات السابقة، إيجابيها وسلبيها، استدعت من الجار الاسباني حضورا استراتيجيا، من أجل تدعيم العناصر الإيجابية، في مقابل تقليص العناصر السلبية. ولذلك، فإن وصفنا الحضور الاسباني بالاستراتيجي، يعود إلى العلاقة الوجودية التي يحتمها القرب الجغرافي/ الطبيعي بين المغرب وإسبانيا. ويبدو أن الجار الشمالي، بدافع انتعاشه الاقتصادي المتنامي من جهة، وفي ظل الاندماج الكامل في البوتقة الأوروبية من جهة ثانية، يبدو أنه يسير في طريق ترسيم خريطته الثقافية مع جاره الجنوبي، بحيث لا تصير مقتصرة على مناطق نفوذه الاستعماري السابق، وبصورتها التقليدية المتجاوزة.

انطلاقا مما سبق، نستطيع تقدير حجم "الخطر" الذي يمثله الهامش الاسباني بالنسبة للمركز الفرونكوفوني بالمغرب. وأعتقد أنه لولا بعض "الصعوبات" التي تقف في وجه التطبيع السياسي الكامل، بتأثير من بعض الملفات العالقة، من قبيل استكمال الحدة الترابية في جنوب المغرب وشماله، لشهد الحضور الاسباني زخما كبيرا، خصوصا أنه حضور مدعوم بامتداد أمريكي- لاتيني غني ومتنوع في أبعاده الثقافية.

-13-

إذا كان هذا هو حال المركز الفرونكوفوني، في ضوء المتغيرات الإقليمية والعالمية المتوسعة في كل وقت وحين، فكيف يكون حال المركز العربي التقليدي ؟.. لاشك في أن حضوره آخذ في الترهل، ناتج عن قوة المراكز المذكورة، بفعل تنافسيتها الملحوظة، المدعومة سياسيا واقتصاديا. والملاحظ أن المركز العربي ما انفك يتداعى، لدرجة لم يعد هناك، مركز، بل مجرد هوامش يطبعها التوزع والتنازع المستمران في ما بينها. ومن هنا، فإن المركز العربي الموحد، ممثلا في المشرق، صار نفسه أطرافا وهوامش لمراكز أخرى صاعدة، أو مستعيدة لصعودها، مثل إيران، وتركيا على التوالي.. هذا ما يظهر على الصعيد السياسي، دون أن نغفل ما تمثله إسرائيل من مركزية فاعلة في الشرق الأوسط، وإن كانت، هي بدورها، امتدادا لمركزية عظمى، هي الولايات المتحدة الأمريكية[33].

إن خفوت إشعاع المشرق العربي، وبالتالي تقلص جاذبيته بين الأطراف المحيطة، يعود إلى انكماشه حول نفسه، وفقدان الفعل، الذي به كان خالق وجدان «قومي»، ومبادرا إلى محاولات نهضة، ومقترح أفكار، ومبدع فنون وآداب[34]. ومنذ أن توقف الفعل، صار المشرق، نفسه، محكوما بالتلقي من الآخر، إلى حد الاستنساخ والاجترار. وما دام الأمر كذلك، أي الاقتصار على لعب دور الناقل/ الوسيط، لم يكن من الغريب أن نجد الأطراف تقرر الاتصال بالمصدر «الغربي» بشكل مباشر، خصوصا بعد تجاوز صدمة الاحتكاك الأولى إبان عهد الحماية، الفرنسية في حالة دول المغرب العربي، باستثناء ليبيا طبعا.

نتيجة لكل ما سبق، غدا المشرق مشروعا مؤجلا باستمرار، إن لم نقل رديفا للفشل في كل

شيء يتعلق بالوحدة: في الحرب، في السياسة، في الاقتصاد، في التنمية، في التعليم.. إنه مجرد أسماء عظيمة، تتلألأ، بين الفينة والأخرى، هنا وهناك، مذكرة بتاريخ حافل من الأمجاد الثقافية والحضارية ولت عهودها.

في ظل الواقع المعتم الحالي، أخذ «الخلاص» العربي يتراجع، مخلفا غيوما داكنة من الإحباط واليأس لدى البعض، ومستدعيا الارتماء المطلق في «حضن» «الآخر» لدى البعض الثاني، سواء كان غربا أوروبيا-مسيحيا، أو شرقا تركيا- علمانيا، أو شرقا فارسيا- شيعيا. إن تفتت المركز، وتحوله إلى هوامش، إضافة إلى الهوامش الأصلية، جعل كل الأطراف تبحث عن ذواتها بالطريقة التي تناسبها: في الخطاب المحلي – الأمازيغي بالنسبة لجزء مهم من المغاربة –، في الخطاب القومي العروبي، في الخطاب الإسلامي، في الخطاب العلماني الغربي... وبالنتيجة، صار البعد العربي مجرد جزء من المشهد العام، المتميز بتعدده، وتنوعه من جهة، وبتركيبيته وتعقده من جهة ثانية.

إن تنازع الثقافات، الذي يحلو للبعض أن يسميه، بالمقابل، حوارا أو ما شابه، لا شك يسير في اتجاه تأبيده، تحت طائلة تأثيرين عظيمين، هما:

– هيمنة العولمة المتوحشة، ذات البعد الثقافي- الاستهلاكي، من ناحية؛

– وهيمنة القطبية الواحدة، الكائلة بأكثر من مكيال، من ناحية أخرى.

وإن تخفف المغرب من عبء المرجعية المشرقية، في الفكر والفن، بفعل الاتصال الثقافي بالغرب مباشرة، فإن ورقة الطلاق الأخيرة ستكون بالتخلص من العبء الوجداني المتصل بالقضية الفلسطينية: بوصفها حالة دينية، قومية، إنسانية، وقبل ذلك بوصفها حالة إبداعية ألهمت كثيرا من الأعمال الأدبية والفكرية[35]. عند ذاك، يمكن الحديث عن نهاية المشرق العربي، باعتباره مركزا ثقافيا، له سحره، وجاذبيته، على امتداد أطرافه/ هوامشه.. وهذا بالفعل ما بدأنا نلمسه في بعض الخطابات الأمازيغية التي تدعو إلى القطيعة مع البعد القومي- العربي للمغرب، بل وتدعو، أحيانا، إلى « التعاطف» مع إسرائيل في محنتها ضد «الإرهاب» الفلسطيني.

-14-

إن الصراع بين المواقع، هو صراع ثقافي، أداته النخب وما تمثله من قوة إعلامية، اقتصادية، وسياسية، داخل دوائر القرار العليا المتحكمة في تدبير الشأن العام. ولعل متابعة لما يقرأ، أو يسمع، أو يشاهد، في مختلف وسائل الإعلام، ليبين إلى أي حد كيف يمكن أن تستثير رسالة إدارية، باللغة الفرنسية مثلا، نقاشا حادا، تتمظهر في مرآته مختلف الرؤى المتنافسة، متلبسة بمواقف وطنية، وقومية، ودينية. ولذلك، تبرز أهمية البعد الاستراتيجي الذي تكتسيه المسألة الثقافية، باعتبار ما تمثله من خطاب واع بالذات، وبالآخر، وبالعالم المتغير، أبدا، من حولنا. ومن باب التسليم، القول إن من يستهين بحيوية الخطاب الثقافي، وحساسيته، ومن ثم لا يخبر كيفية نسج خيوطه لتحقيق التوازن المطلوب، مهدد بالانقراض، مثلما انقرضت شعوب وثقافات عديدة في الماضي القريب والبعيد.. وما بالنا في العصر الحديث، حيث العنوان، على رأس الأحداث، عولمة مستبدة، مدعومة بحداثة حتمية لا تدع ولا تدر.

في هذا السياق العام، يبدو بناء استراتيجية ثقافية مغربية أمرا ملحا، بالنظر إلى أهميتها في ترتيب أولويات التوازنات الأخرى، الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية. وإذا كان لا خوف على الشخصية المغربية في المدى المنظور، نظرا لما تجسده هذه الشخصية من قوة ثقافية، ضاربة بجذورها في عمق التاريخ،

فإن المتغيرات الدولية المتلاحقة على جميع المستويات، تفرض ترتيب الأولويات المستعجلة، بما يحصن الإرث الثقافي المغربي المكتسب بمر العصور.
وإن كنا، هنا، قد ركزنا على هامشية المغرب من الناحية الأدبية تحديدا، فلا تناقض مع حقيقة أن المجال الثقافي المغربي أفرز – ويفرز- حيوية ثقافية ملحوظة، حين نمنح هذا المجال بعده الحضاري، بحيث يتسع ليشمل فنون الطبخ، واللباس، والمعمار، والموسيقى والأهازيج،.. أي كل ما هو داخل في إطار ما يشكل هوية شعب من الشعوب.. ولعمري، فإن المغرب الثقافي يقدم نموذجا- قطبا، بهذا الخصوص، في سياق علاقته بمختلف النماذج التي يبني علاقات معينة معها.

ولأن الثقافة ما انفكت تعبر عن مصالح سياسية، واقتصادية متضاربة، فإن المطلوب تحقيق التوازن المطلوب في علاقات المغرب بالشرق والغرب، في مفهوميهما الواسعين.. بدون التنكر لتلك العناصر المحلية التي تعتبر مكونات أصيلة، من وجهتي نظر سوسيولوجية وأنتربولوجية، في سيرورة الثقافة المغربية. من هذا المنطلق، يقتضي الوعي الثقافي- السياسي، في المغرب، الانكباب على القضايا الملحة، ومنها العناوين الكبرى المقترحة على التوالي: التعدد اللغوي، الثقافة الشعبية، المرأة، الجهوية، الشأن الديني والعلمانية، التعليم، وغير ذلك.

■ ■ ■

الهوامش

1 – هناك نص بليغ لـ ابن خلدون، يقول فيه بهذا الشأن: « إن كانت الأمصار العظيمة التي كانت معادن العلم قد خربت، مثل البصرة والكوفة، إلا أن الله قد أدال منها بأمصار أعظم من تلك. وانتقل العلم منها إلى عراق العجم بخراسان وما وراء النهر من المشرق، ثم إلى القاهرة وما يليها من المغرب»، **المقدمة، تحقيق عبد السلام الشدادي**، الطبعة الأولى، الجزء الثالث، الدار البيضاء، 2005، ص.353.

2 – يمكن العودة، بهذا الصدد، إلى كتاب عبد الملك مرتاض **الجدل الثقافي بين المغرب والمشرق** لأخذ صورة وافية عن العلاقة المرتسمة بين الأدبين المغربي والمشرقي. وإن كان الكتاب مخصصا للممارسة الثقافية الجزائرية، بالمقارنة مع نظيرتها المشرقية،، فإن الكاتب لم يفته أن يعمم المسألة على الثقافات المغاربية. ولعل الخلاصة التي انتهى إليها الكاتب، من تلك المقارنة، أن العلاقة بين الأدبين ظل يحكمها التفاوت منذ زمن بعيد، لاعتبارات تاريخية ونفسية. ويترجم هذه العلاقة غير المتكافئة، قوله منذ الصفحات الأولى من الكتاب « فبقدر ما كان المغاربة ينحون باللوائم على

3 – محمد بنيس تحدث، من جهته، عن المركز والهامش، ولكن في إطار العلاقة التقابلية بين المؤسسة/ السلطة)المركز(والحركات الفردية والجماعية المعزولة) الهامش(.

4 – العلاقة غير المتكافئة بين المغرب والمشرق ثقافيا، وخصوصا في مجال الأدب الذي هو موضوع اهتمامنا، لا تسندها معطيات موضوعية مستقاة من الأدب نفسه.. بالرغم من عدم اقتناعنا بجدوى الحكم على هذا الأدب بالتفوق والآخر بالدونية، نظرا للطبيعة النسبية التي تحكم وجهات نظرنا للموضوعات ذات البعد الفني – الإنساني.

5 - هذا التمييز نجده، لدى غير قليل من المثقفين، في العصر الحديث، مشارقه ومغاربة، في محاولة لتوزيع الأدوار بين مشرق يبدع، ومغرب وينظر بمباضع النقد الغربي الحديث وأدواته. ويمكن الذهاب، بعيدا، في هذا التمييز، على أساس عقلانية المغرب، في مقابل " بيانية" المشرق، إن شئنا استعارة مفهومي محمد عابد الجابري.

6 - لا ينبغي إغفال ذلك التنافس المحموم بين المغاربة والأندلسيين حول الريادة لعصور طويلة خلت، خصوصا بعد إلحاق الأندلس بحكم السلطان في المغرب. وبالمناسبة، هناك قصص كثيرة منمة عن طبيعة التنافس، مثل ما حصل بين أبي الوليد الشقندي الأندلسي وأبي يحيى المعلم الطنجي المغربي، نكتفي منها بما قاله الأول: « رام أن يفضل بر العدوة على بر الاندلس، فرام أن يفضل على اليمين اليسار، (....) إن كان الآن كرسي جميع بلاد المغرب عندكم بخلافة بني عبد المومن – أدامها الله تعالى- فقد كان عندنا بخلافة القرشيين الذين يقول فيهم مشرقيهم:

وإنـــي مــن قـــوم كـــرام أعـــــزة ** لأقدامهم صيغت رؤوس المنابر

خلائف في الإسلام في الشرك قادة ** بهم وإليـهم فـخر كل مفاخـر

ويقول مغربيهم:

ألسنا بني مروان كيف تبدلت ** بنا الحال أ ودارت علينا الدوائر

إذا ولد الـمولـود منا تهـــللت ** لـه الأرض واهـتـزت إليـه الـمنابر

7 - الدراسات الفلسفية، والسوسيولوجية، والسيكولوجية، والأدبية.. اتخذت، في العصر الحديث، ثنائية المركز- الهامش منطلقا لمقاربة الظواهر الإنسانية. ويمكن أن نشير، في هذا الإطار، إلى أعمال فرويد، باشلار، دريدا، بارت، جلبير دوران، الخطيبي، وغيرهم. وفي الاقتصاد السياسي، وظف سمير أمين مفهومي المركز/ المحيط- الهامش، إلى درجة غدا المفهومان مرتبطين به ارتباطا عضويا. وقد تم استخدام المفهومين، لديه، لتحليل العلاقات اللامتكافئة بين دول المركز (الدول الرأسمالية المتقدمة) والهامش (الدول النامية) والكشف عن علاقات التبعية.

8 - بدون إهمال سياق التمييز بين المركز والهامش، وكذا خصوصيته، يرى محمد بنيس أن المركز يتجلى، في الفلسفة التقليدية، باعتباره محركا أول للكون والتاريخ والإنسان والمعرفة، في حين يتجلى الهامش باعتباره مكانا منفعلا لا فاعلا، أي مكان السلب، المرجع السابق، ص، ص.185-184.

9 - في هذا المعنى، يقول أبو الحسن اليوسي في بيت شعري له:

صبا فؤادي إلى صبا نجد ** ومن تزايدها زكى وجدي

والملاحظ أن لتغني المغاربة بالمشرق، وحنينهم إلى دياره، دوافع دينية، وثقافية، أصبحت من الأمور الطبيعية، إلى حد أننا صرنا بصدد غرض شعري مستقل بذاته. ويكفي العودة إلى شعر ما يسمى « المولديات» لندرك مستوى حرارة الشوق إلى نجد والحجاز، وغيرهما من بلاد المشرق العربي.

10 - هناك رأي لـ طه حسين، في سيا ق تقريظه للشعر المغربي، بعد اطلاعه على نماذج منه في كتاب» النبوغ المغربي في الأدب العربي" لـ عبد الله كنون، يقول فيه بالحرف: « وعسى أن يكون بعده في المكان، وأنه لم يخضع لسلطان أجنبي، إلا في عصر الحماية الفرنسية، وهو والحمد لله عصر قصير، كل هذا أتاح له من الحرية السياسية والعلمية والأدبية ما لم يتح للبلاد التي خضعت للسلطان الأجنبي في الشرق والغرب»، في اللغة والأدب، سلسلة شراع، طنجة،1996، ص.27. وإضافة إلى الشخصية المغربية المتميزة باستقلالها السياسي، هناك شخصية أخرى متميزة في ثقافتها، خصوصا في معناها العام، أي في ما يتعلق باللباس، المعمار، الطبخ، الموسيقى، الآداب الشعبية- الشفوية.. وبالتالي، فحين نتحدث عن مركزية المشرق، فإن الأمر يتخذ طابعا نسبيا، باعتبار أن» سحر» المشرق محصور في

مجالات محدودة، ومنها مجال الأدب على وجه التحديد.

11 - الاستلحاق النفسي يأتي نتيجة لنظرة إعجاب المغربي بالمشرقي، والتي وصفها عبد الملك مرتاض وصفا فيه مبالغة، باعتبارها» نظرة الناقص إلى الكامل، ونظرة المستعبد إلى الحر الطليق، على الرغم من أن معظم بلدان المشرق العربي كانت هي أيضا تعاني ما تعاني من الاستعمار الغربي المتسلط المتكالب، المرجع السابق، ص.110.

12 - في كتابه " الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه»، لا يفوت مصطفى الشكعة، في إطار أسلوب المقارنة المعتمد، أن يرجع شعر الطبيعة في الأندلس إلى نظيره في المشرق، بصورة لا تخلو من حسم، مثلما يعبر عن ذلك قوله: « ومجمل القول في هذا الحديث أن شعر الطبيعة قد نما في الأندلس وتعددت أغراضه في القرن التالي لنضجه في حلب (...) سنرى في الصفحات القليلة التالية أن الأندلسيين كانوا تلامذة لشعراء حلب»، ص.251.

13 - بل نجد العلاقة تنعكس، أحيانا، لصالح المغرب، وهو ما يؤكده الحسن الشاهدي في غير موضع من كتاب له عن «أدب الرحلة بالمغرب في العصر المريني»، مقررا، بخلاف ما هو رائج، أن رحلة المغاربة إلى المشرق لم تكن بغاية التزود بعلم المشارقة، ويقدم أمثلة لذلك من العصر المذكور «فهذا محمد بن عمران بن موسى الحسيني الشهير بالكركي المتوفى بمصر سنة 688هـ/ 1289م، أو السنة التي بعدها «قدم من المغرب فقيها بمذهب مالك»، وكان قد تفقه فيه على أبي محمد صالح فقيه المغرب في وقته، ولذلك كما يقول ابن رشيد «انتهت إليه الرياسة بالديار المصرية وعليه مدار الفتيا في زماننا»، ومروان بن عبد الملك ابن سنجون اللواتي الطنجي قال « لم أدخل إلى الشرق حتى حفظت أربعة وثلاثين ألف بيت من أشعار الجاهلية»، منشورات عكاظ، الجزء الأول، الرباط، 1990، ص.86.

14 - يمكن أن نتحدث، في هذا الإطار، عن البرغواطيين الذين استمر حكمهم لإقليم تامسنا (ما بين مدينتي الرباط وأزمور) من أوائل القرن الثاني الهجري إلى منتصف القرن السادس الهجري (127-542). وقد كان إقليم تامسنا يضم أخلاطا من البربر، وإن كان ابن خلدون يرى أن البرغواطيين هم مصامدة.

15 - ومن مظاهر هذا التعصب، معاكسة الوجدان الجمعي لمختلف المغاربة، عربا وأمازيغ، بخصوص الإجماع حول دعم القضية الفلسطينية. وخير معبر عن ذلك، ما نقرؤه لدى أحد ناشطي الحركة الامازيغية بالمغرب، وهو عبد الله زارو، الذي يشاطره الرأي في ما ذهب إليه، غير قليل من مثقفي الحركة. فلننصت إليه في بعض ما يقوله: «إذا كان لابد من تضامن وهو لاشك من شيم المغاربة التي كلفتهم أحيانا ثمنا باهظا (...) فليكن مع اليهود من أصول مغربية أمازيغية مقيمين بإسرائيل في محنتهم مع الرعب اليومي للعمليات الانتحارية الإرهابية للأصولية الإسلامية الشرسة، مع الأوائل تجمعنا روابط دم ولغة وأرض منذ عهود سحيقة وقبل ظهور الإسلام والتعرف على العرب. ومع الإسرائيليين أنفسهم كشعب لأنهم يكافحون لإقامة دولة إسرائيلية ديمقراطية، وهم مطوقون بغابة من الاستبداد السياسي لأنظمة قروسطوية عربية تشرعن وتكرس نظرية الجمهوريات الوراثية دونما ذرة خجل، ومن هذيان الشارع المجيش تجييشا أعمى»، أكروا أمازيغ، «على هامش عريضة العنصرية: فلستين، العريضة وجزاء سنمار»، عدد93، يوليوز 2002: ص.8.

16 - تمزيغ المجتمع في مختلف مرافقه، التاريخية، والسياسية، والثقافية، وحتى الروحية، مادام هناك من يتحدث عن البرغواطية، بوصفها حركة دينية اختصت بالأمازيغ دون غيرهم، على يد صالح بن طريف. إن المطالبة بتمزيغ الأسماء الشخصية، وأسماء المدن والبلدات، لهي مقدمة بسيطة من مقدمات تمزيغ المجتمع ككل.. ضربا لتلك العلاقة، التاريخية والروحية، التي صهرت، في بوتقتها، العر ب بالبربر.

17 - هناك شعراء عديدون، من أصول أمازيغية، ممن برعوا في نظم الشعر بالعربية، على غرار الشعراء العرب القدامى. ويأتي في مقدمة هؤلاء، أبو علي الحسن بن مسعود اليوسي، الذي ترجم له عبد الله كنون بقوله: « وكان أبوعلي أديبا عبقريا راوية للشعر، يستحضر ديوان المتنبي وأبي تمام والمعري

وقصائد كثيرة لغيرهم، كل ذلك على طرف لسان»، النبوغ المغربي في الأدب العربي، دار الكتاب اللبناني، الجزء الأول، بيروت، 1975،ص.296.

18 – طه حسين يقول، في سياق تقريظه السابق للشعر المغربي، مستغربا: " والغريب أني قرأت كل ما في هذا الكتاب من المختارات في العصور المغربية المختلفة إلى أواسط القرن الهجري الماضي، فلم ألاحظ فيه تكلفا ولا تصنعا ولا التزاما للبديع، على كثرة شيوع البديع، والتزامه في كثير من شعر المشرق ونثره، ولاسيما في العصور المتأخرة، وهذا يدل على أن عدوى البديع لم تصل إلى المغرب الأقصى"، المرجع السابق،ص، ص.27–26. والملاحظ أنه إذا اعتبرنا التزام البديع مثلبة للشعر، فإن خلو الشعر المغربي منه يعد امتيازا له، في مقابل الشعر المشرقي الذي أسرف في اعتماد البديع في عصوره الأخيرة، المسماة انحطاطا.

19 – المرجع السابق، الجزء الثالث، ص. 222.

20 – فلنتأمل في ما ورد لدى عبد الرحمان بن خلدون، مرة أخرى، في المقدمة « (...) حتى لأنه ليظن كثير من رحالة أهل المغرب إلى المشرق في طلب العلم أن عقولهم على الجملة أكمل من عقول أهل المغرب، وأن نفوسهم الناطقة أكمل بفطرتها من نفوس أهل المغرب»، ص.953.

21 – خير معبر عن الارتباط العاطفي بالشرق، ما أنشده عبد الرحمان الداخل، وهو أمر يشاركه فيه المغاربة، يقول:

فقلت شبيهي في التغرب والنوى ** وطــول التنــائي عن بنـي وعنـي

نشأت بأرض أنت فيها غريبــة ** فمثلك في الإقصاء والمنتأى مثلي

22 – في كتاب له، بعنوان « صراع الحداثة والتقليد»، يرصد فريد لمريني عوائق التحديث في المغرب، خصوصا بعد حربي « إيسلي» و «تطوان»، في اثنين:

أولا: إن حركة الإصلاحات الإدارية أو المالية أو العسكرية التي انتعشت أو نشطت بعد هزيمتي إيسلي وتطوان كانت محدودة أوظرفية، ولم تواكبها حركة مماثلة من أجل تحديث الفكر والمعرفة والحقل السياسي القائم.

ثانيا: عائق تاريخي دولي يخص الدول الاستعمارية الأوروبية، وبالتحديد تلك الوتيرة السريعة لتزايد أطماعها داخل المغرب. ويعكس ذلك المؤتمر الدولي الذي انعقد بتاريخ 3 يوليوز 1880 والذي سمي بمؤتمر مدريد»، دفاتر (وجهة نظر)، الطبعة الأولى، 2006، ص،ص. 69–68–67.

23 – تأكيدا لهذه المسلمة، نورد ما جاء في كتاب « الجدل الثقافي»، على لسان أبي يعلى الزواوي: « (...) أخيرا في الإقبال على كل ما يرد علينا من طريق الشرق إسرافا أفقدنا الثقة بأنفسنا، فكل ما يلفظه بريد الشرقيات ينال لدينا كل الإعجاب والتقدير، وإن كان لا يحمل إلينا بعض الأحيان إلا شرورا ومفاسد وسموما. أما ما يظهر لدينا وينبت في حقلنا، فلا يستحق شيئا من ذلك، وما ذنبه إلا ظهوره في ربوعنا، لا في ربوع الشرق»،ص.18.

24 – يقول عبد الله كنون عن دواعي تأليف كتابه الشهير « إنني ما ألفت كتاب النبوغ المغربي في الأدب العربي، إلا لما رأيت خلو كتب تاريخ الأدب العربي من الإشارة إلى المغرب وأدبه ولو بكلمة واحدة، ورأيت بعض الكتاب ينكرون أن يكون للمغرب أدب، ويرددون كلمات في الزراية على المغاربة، صدرت من بعض الأندلسيين الناقمين على الحكم المغربي لبلادهم بالرغم من أنه أنقذها من براثن العدو، وبعد أن لم يكن في كتب المؤرخين للأدب العربي سطر ولا كلمة عن أدب المغرب، أصبح لهذا الأدب كتاب من ألف صفحة»، في اللغة والأدب، ص، ص.23–22.

25 – يقول عبد الملك مرتاض بهذا الصدد: « فكان النشر، على الرغم من كل ما ذكرنا، بمثابة اعتراف رسمي بقيمة المقالات المنشورة»، المرجع السابق، ص.110.

26 - استمرارا في سياق النص السابق، نقرأ أنه " لا سواء، في الميزان النفسي، من نشر مقالا في دورية محلية لا تكاد تجاوز حدود الوطن، ومن ينشر في دورية خارج الوطن يدمن قراءتها آلاف مؤلفة من الناس في أصقاع مختلفة من الكرة"، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

27 - تدافع عن الأمازيغية جمعيات نشطة، مثل الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، في حين تدافع عن الثانية، اعتمادا على ما هو مضمن في اتفاقيات التعاون الثقافي والعلمي، المراكز الثقافية، والمعاهد اللغوية- البعثية.

28 - بعض ناشطي الحركات الأمازيغية لا يستنكفون عن وصف الفتح الإسلامي بالغزو، ومن ثم فهم لا يستنكفون عن المطالبة بإعادة كتابة التاريخ المغربي. وإن كنا لا نختلف حول الموضوع، في أبعاده العلمية، فإننا لا نستطيع أن نتقبل تلك الدعاوى المتطرفة في سياق ما تسعى إليه من تمييز وعنصرية، على أسس اللغة والعرق، وغيرهما.

29 - لمواجهة المركز الأوروبي/ الاستعماري، في نموذجه الفرنسي، وجدنا العرب يتحالفون، مشرقهم ومغربهم، من خلال دعم مصر الناصرية للمقاومة الجزائرية. وإن شئنا البقاء في مجال الثقافة، فلا أكثر دلالة من الدور الذي لعبه الأمير شكيب أرسلان، باعتبار رمزيته القومية، في مناصرة القضايا المغربية، وبالخصوص موقفه من فرنسا الاستعمارية في قضية «الظهير البربري».

30 - يقول جون جيمس في هذا الإطار: « شكلت المدارس الحرة الأولى جزءا من رد فعل ثقافي ضد الاستعمار وإقامة المدرسة العمومية المفرنسة»، حركة المدارس الحرة بالمغرب، ترجمة السعيد المعتصم، مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1991، ص.51.

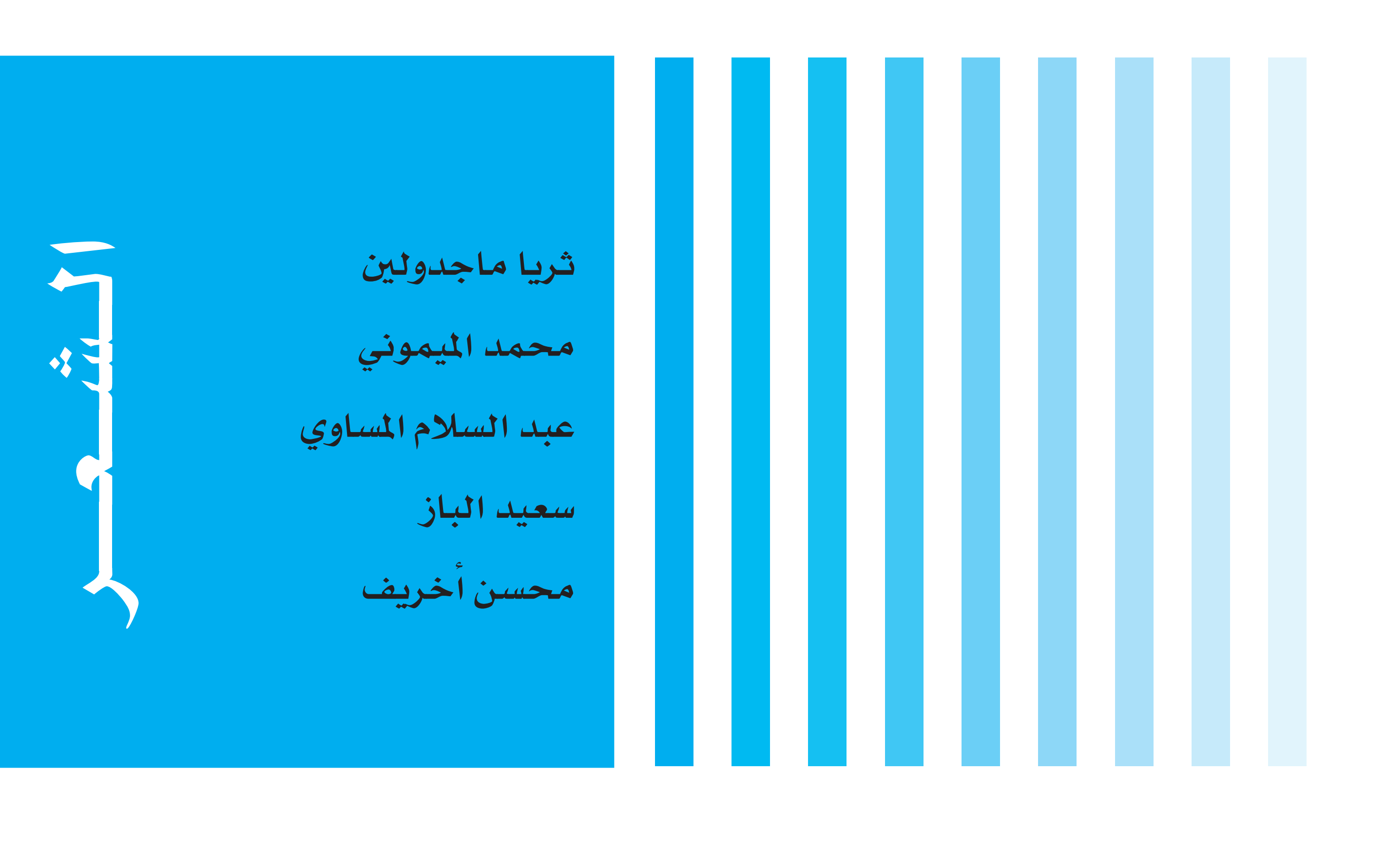
31 - بالنسبة لموضوع البحر المتوسط، هناك جهد لترجمته، سياسيا، عبر ما يسمى " الاتحاد من أجل المتوسط"، وهو اتحاد أريد له أن يضم، إلى جانب الدول المتوسطية الأصلية، كيانا غريبا بهجانة شعبه، و ثقافته، ضدا على منطق التاريخ.. والمقصود، طبعا، إسرائيل. ولئن كان الاتحاد المذكور مشروعا طبيعيا، على المستوى الثقافي والحضاري، فإن التمسك بـ" تطبيع" وجود الكيان الصهيوني فيه، أمر يحوله إلى مجرد محاولة لتصفية القضية الفلسطينية، خصوصا في ضوء التطرف الإسرائيلي الرافض لكل تسوية موضوعية، وفي ضوء إرهابه الممارس على الشعب الفلسطيني الأعزل.

32 - بالرغم من الدور الذي لعبته طنجة ثقافيا، بصفتها منطقة دولية خلال فترة محددة من تاريخها، لا يجوز غض الطرف عن الأدوار الأخرى التي أنجزتها كل من مدينة فاس، عبر مختلف العصور، أي منذ تم وضع حجر أساس جامع القرويين، ومدينة مراكش عاصمة الخلافة في الغرب الإسلامي. وبين فاس ومراكش، كانت «سوس العالمة» تشع أنوار علمائها، الذين ينافسون خيرة العلماء في كلتا المدينتين. التاريخيتين. واليوم، وبفعل خفوت دور العاصمة العلمية «فاس»، يمكن الحديث عن انتقال الثقل الثقافي إلى مدينة الدار البيضاء، بوصفها مركزا اقتصاديا وثقافيا على حد سواء، بالنظر إلى ما تضمه من مثقفين، وفنانين، وعلماء.

33 - تشكل المسألة الفلسطينية " قطب الرحى" بالنسبة لاستمرارية المركزية العربية، بالنظر إلى السيناريوهات الموضوعة من قبل و. م. أ. والساعية إلى إدراج البعد العربي، في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا، ضمن منظومة أبعاد أخرى، تكون إسرائيل قطبا من أقطابه الكبرى، إضافة إلى تركيا. وإذا كان لا خوف على " الشخصية العربية"، باعتبار تميزها إلى حد لم يعد من الضروري حمايتها على حد تعبير عبد الله العروي)ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي،ص.179.(، فإن المخوف هو تصفية المسألة الفلسطينية، من خلال إيجاد دولة فلسطينية «فاشلة»، كثمن لتطبيع العرب مع العدو الإسرائيلي.

34 – لا ننسى، أيضا، أمر سطوة الثقافة المحلية، في إطار ما تمثله من وجدان شعبي غني وعميق. فتطور المجتمع المحلي، يوازيه تطور آخر على مستوى اللغة، السلوك، المخيال.. بما يباعد بينها، جميعا، والثقافة العربية المحفوظة، تاريخيا، في صيغ وقوالب. ويحضرني، بهذا الصدد، نص لـ عبد الله العروي أعتبره معبرا عن التوزع بين الثقافة المحلية والثقافة العربية، في إطار ما ينتج عنه من أن « يعيش المثقف العربي في مجتمع محلي يعرف مشكلات خاصة تؤثر حتما في ذهنيته إلا أنه يشارك في ثقافة تعم مجتمعات متعددة. فمثلا المثقف اللبناني يعيش أزمة وطنه لبنان الناتجة عن البنية الطائفية ويعيش أزمة الثقافة العربية إذا كان عروبيا وفوق ذلك يعيش أزمة العالم الإسلامي إذا كان مسلما»،لمرجع نفسه، ص،ص.172–171.

35 – التخلص من العبء الوجداني للقضية الفلسطينية، تمليه حالة التفتت العربي، بفعل إخفاقه في بناء وحدة عربية موضوعية واستراتيجية، تقويها مصالح اقتصادية متبادلة النفع، بعيدة عن الحساسيات الإقليمية التقليدية، والدوغمائية. فالحالة الفلسطينية، نتيجة لاجترارها الدرامي المؤلم، غدت عامل إحباط لمعظم الشعوب العربية، ومن ثم تدفعهم إلى الغرق في محليتهم، بدعوى الالتفات إلى مشاكلهم الداخلية الخاصة قبل مشاكل الغير. هذا التوجه تسنده فئة مهمة من التيار الأمازيغي المتطرف، الذي لا يتردد في محاباة إسرائيل، والنيل من الرصيد الوجداني المغربي المجمع على مركزية القضية الفلسطينية، إلى جانب قضية وحدته الترابية. وخير ما نمثل به لحالة التفتت الوجداني، في ما يخص القضية الفلسطينية، والتي تبلغ درجة الجحود على حد ما يقوله الناشط الأمازيغي بقسوة وسادية.



الشعر

ثريا ماجدولين

محمد الميموني

عبد السلام المساوي

سعيد الباز

محسن أخريف

قَمِيصُ المحبَّة

ثريا ماجدولين

مِثْلَ زَهْرَةِ النَّارِ
أَذْوِي وَأَشْتَعِلُ إلى غَيْرِ انْتِهاءِ
أُخْفِي
هَشَاشَتِي وَجَمْرِي
وَأَخِيطُ
بِلا اخْتِيَارٍ
جُرْحَ اللَّيَالي

***

تَمُرُّ «جَنُوبَ الرُّوح»
تِلْكَ الْأُوَيْقَاتُ الَّتِي اقْتَرَفْتُ فيها
صَوَابي،
تَمُرُّ شَمَالَ الرُّوحِ
رِيحُكَ
وَتَفُكُّ رُمُوزَ ما نَسَجْنَاهُ
بِأَطْرافِ المكانِ،
وَأَبْقَى
مُكْتَظَّةً بِالْعِبَارَةِ
مُكْتَظَّةً بِالإِشَارَةِ
لا أَحِيدُ عَنِ الخَيَالِ
لا أَتَلاشَى
أَصِيرُ ذَبْذَبَةً
في لَحْنِ الماء

***

أُلَمْلِمُ مَا فَاضَ مِنْ أَرَقٍ
أَمَامِي وَحَوْلي
وَعَلَى ضِفَّةِ الجَسَدِ الرَّمِيم،
أَسْتَعِيدُ دَمِي الذِي هَاجَرَ
إِلَى حَضْرَةِ الْوَرْدِ
أَسْتَعِيدُ مَا كَانَ مِنْ وَعْدٍ
وَمِنْ زَبَد
عَلَى الشَّفَتَيْنِ

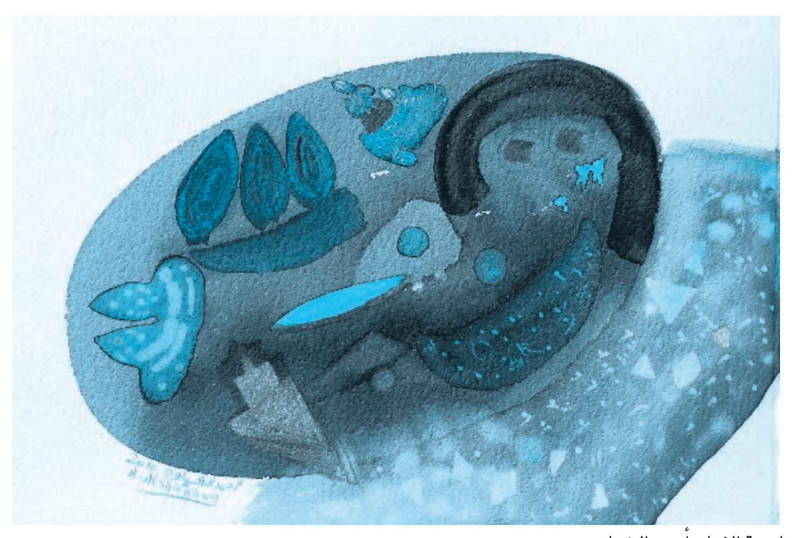
أَتْرُكُ يَدَيَّ الْعَارِيَتَيْنِ
تَبْكِيانِ أَمَامِي
وَشَظَايا اللَّيْلِ
تَصُبُّ فِي قَرَارِي...
لا لُغَةً تُطَاوِعُنِي
لا لُغَةً أُطَاوِعُهَا...
دَعْ لي إِذَنْ رُوحَكَ القُزَحِيَّةَ
دَعْ لي اشْتِهَاءَ عَيْنَيْكَ لِشَمْسِي
دَعْ لي انْكِسَارَ يَدَيْكَ عَلَى ضِفَّتَيَّ
فَمَنْ يَنْزَعُ مِلْحَ يَدَيْكَ
مِنْ شَفِيفِ الخيَالِ؟

***

تَسْأَلُنِي
هَلْ بَلَغْتُ فِيكَ أَشُدِّي؟
بَلَى قَدْ بَلَغْتُ فِيكَ مَا بَلَغَ الشَّذَى
فِي احْتراقِ جَسَدَيْنِ
مِنْ رِيحٍ وَنَارٍ،
بَلَغْتُ فِيكَ أَشُدِّي
دَثِّرْني إِذَنْ
بِزَهْرِ اللَّوْزِ
وَاسْكُبْ مَا تَبَقَّى
مِنْ دَمِ السُّؤَالِ
دَثِّرْني
بِقَمِيصِ المحَبَّةِ
شُقَّ أَصْدَائِي
الَّتِي كَانَتْ
مَنْبَعَ الفَرَاشَاتِ

وَافْتَحْ ذِرَاعَيْكَ
لِفَوَاكِه الدَّهْشَةِ
اِنْزَعْ عَنْ لُغَتي
مَا تَوَطَّنَ من تباريح الفؤاد
وَقُدْ رَفِيفَ أَهْدَابي
إلى صُبْحِ الْيَقِينِ.

■ ■ ■



لوحة الفنان أحمد الشهاوي

سَـرْنَمَـة

محمد الميموني

مغمورا كانَ
تائها وحيدا في القطيعْ
مُسَرْنَمـاً شتيتَ البالِ
شاردَ اليقينْ
يسير غير آبهٍ
بمَن وراءه ومن أمامهْ
ينقاد للقطيعِ
ويحتقر القطيع !
يطاوع الرياحَ
ويلعنُها
يشكو هبوبَها
بما لا يشتهي!
(متي واتتْ رياحٌ قطُّ
زورقاً لم يمْخر بحراً

لم يحدِّد مرفأً
ولم ينشر شراعاً
أو يغامرْ بمجذاف؟)

كأنني سمعتُ تمتماتٍ
تطفو على ارتعاش شفتيْه:
« كثيرا ما تحرقتْ أشواقي
إلى احتضان النجمة البعيدة،
عشقتُها مهاجرة،
تعقلتْ بها أحلامُ يقظتي
ولم تزل في إثرها شريدة،
لم ألتفتْ يوما إلى النهر
الذي يجري من تحت قدمي
لم أصغِ لخريرهِ
الذي يمتص صوتي وصداي.

مقيداً، رأيته، بظلِّ كبريائه
يجرُّ جرحا غائرا
كشقِّ وادٍ يابسٍ
مهجورٍ في صحراء.

يود أن يغادر القطيعَ
في المنعطف الموالي
إلى طريقٍ
لا يفضي إلى موت أكيدٍ
في مستنقع وشيكْ،
لكنه مغلول بأوهام كبريائه.
يصيح دون صوتٍ
وينتظر صداه
فلا يرى إلا طيورا هاربة
مما رأته طافيا على مياه البحرِ
من أجساد وأسمالْ
مكسورةَ الجناح
من تحليق ضد الريح.
فما له، إذن، إلا أن يختفي
في غيمة القطيعْ
ويقتفي الأقدام والحوافرْ
على طريقٍ
لا تفضي إلى سماءِ نجمةٍ
ولا إلى أرض بستانٍ يانعٍ موعودْ.

يونيو 2010



وَجه ميدُوزا..
وقصَائد أخْرى

عبد السلام المُساوي

فصْل القطاف

مِن أيْن نبْدأ :

مِن القمَّة حيْثُ الأغْصانُ والأحْزانُ

في ظَفيرةٍ مُنْتحبة؟

سَيكونُ مِن الظُّلْم تأويلُ السَّوَاد

بِالليْل.. والتمَوُّجُ بالعَاصفَة

وسَيَكون مِن الظُّلْم

تَأويلُ المَسافة بالحِرْمان..

فَلنهْبط قليلاً

كيْ نتفقَّد رُبَى الخُصوبَة

ورُبوعَ النَّشْوة في فَصْل القِطَاف

ومَا ارْتفعَ منْ عُنفوان الرَّغبَة
في تِلال المُسْتحِيل

أحب هذه الأغنية

أحِبُّ هذه الأَغْنية
أحِبُّها..
تَحْملُني إلى زَعْتر الرَّائحَة
إلى أبي
وشلَّة أَصْحابه من الحَصَّادين
أحِبُّ هذه الأَغْنيَّة
أُحِبُّها..
تُعيد لي وَجْهاً بَهيّاً
وَرفَّة حَسُّونٍ
فوْق غُصْنٍ مُتشرِّد
تُعيدُ لي ليْلاً كامِلاً
ونِصْف قَمَر
تُعيدُ لي رَجْفة الحُبِّ الأوَّل
وبِلاداً منَ الحَنِين

Vampire du jour

على غيْرِ عادةِ مصَّاصي الدِّماء
يُغادِر تابوتَه في العَاشِرة صَباحاً
يُحدِّقُ في الأَخْبَار
قبْل أن يُلْوي بعُنق جريدةٍ
في لمْسَة ذبَّاح مُحْترف..
ما تزالُ المَدينة تنْهَض
منْ سُباتِها
والدِّماءُ تَجْري في العُروق

الضَّحايَا المُحْتملون يَقفِزونَ
في الطَّوابير وفي الأرْصِفَة
من تُرى يَسْقيه – اليومَ – جُرْعةً
تُعيد الرَّعْشة إلى الجَسَد المُحنَّط
وَئيداً يَمْضي في شَارعٍ يُسَرْبله الدُّخان
وَوئيداً يَؤوبُ إلى تابوته
في مُنْتصفِ النَّهار..

ظهيرة

قِطارٌ يأْتي
وقطارٌ يَمْضِي
القُضْبان غيْرُ عابئة
بِمَن أتَى، وبمنْ سيَمْضي
رجُل يبْتاعُ في الشبَّاك سفراً إلى المَجْهول
وامْرأةٌ تُلقم ضِفدعةَ الصَّدْر لرَضيعِها المُكفَّن
الزَّمنُ ظهيرةٌ
وساعةُ الجِدار تغُطُّ في النّوْم
والمَدينة العَجْفاء
تَزْني بأثْداء القَحْط

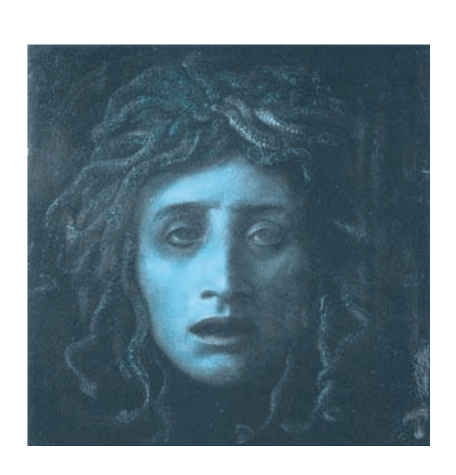
وجْه مِيدوزا

وجْه «ميدوزا» كانَ هُناك
فتَح المُعْجم
فانْساقتْ إليْه الأسْمَاءُ
مُعْربَةً
بالرفْع
والنصْب
والجرّ

اسْتترتُ فِي ضَميرٍ غائِبٍ
كيْ لا يُؤَوِّلني
لكنَّهُ فِي غيْبة الفِعْل
أضْمَرني خَبراً
لشاعرٍ كان – ذاتَ مرَّة – هُناك !

إيكُولوجْيا

ناقدٌ تَمدَّد فِي المَدينَة
فحَبس الهَواء
ولأيَّام ضاقَ المُسْتشفَى
بالمَرْضى
لمْ يَعبأ النَّاقدُ بالخَطرِ
الذي سَبَّبتْه مَقَالتُه
وَبالمَسْح العَشْوائي
كان يُعدِّدُ الأسْماء والشوارعَ
والآثار
فيَصْعدُ، للتوِّ، دخانٌ
منَ الإيكولوجْيا المُحْترقَة !



Absurde

أخْشى علَى صَباحي منْ قهْوتِهمْ
ومِنْ لُيونة يُبدونَها ﴿ العَاشِرة
حتَّى إذا انْتصَف النَّهارُ
هَزُّوا أرْجوحَة العَاصِفة
وتَلَفنوا لِرجالِ المَطافِئ
أخْشى على قَلْبي
منْ ضَغْطِ يكتُبونَه ﴿ مُفكرتِهمْ
ولا يَدلونَ عليْه إلا بعْد انصِرام الآجَال
ضَاغِطين على الكفِّ، بعيْنٍ باسِمَة
ونَابٍ لامِعَة
أخْشى على حَديقتي منْ سَعْلتِهمْ
أخْشى على عَيْني منْ دَمعتِهمْ
دَمعة كاذبةٍ، خَاسِئة، فاشية
أخْشى على عُمْري أن يَتبدَّد
بيْن التاسِعة والرَّابعَة
أخْشى على الحُبِّ الذي قَرأتُ وكتبْتُ
﴿ مَعْزلٍ عن أية حَبيبة..
قالتْ: أحبُّك
وكان الوهْم بيْننا يَفْترُّ عنْ شاشة بَلْهاء
وسُطور تكتُبها الأصَابعُ والدَّقائقُ الصَّفْراء
قالتْ: ما دينُك؟
قلتُ: دينِي دينُك مهْما اخْتلفَ الأنبِياء !!
فَأوْسَعتني غَزلاً
أضَرَّ بسُمْعتِي
ودَعتْني إلى لحْظة انْتشاء !!
أخْشى عَلى أصْدقائي القُدامَى

إذْ تَسيل بهمْ دُروبُ الزَّمنِ العَاتي
يَتفرَّقُون زُمراً زمَراً
على شَبابيك التَّحْنيط
غيرَ آبِهين بأَحْلام رَسمُوها
ذاتَ شباب سبْعينيّ
بأوْهام غيفَارا
وأغَاني الشيْخ إمَام
في حَلقاتِ التَّوهُّج
لمَّا كانت الحُريَّة امْرأةً
والأرضُ شقيقةً للمُسْتحيل
وَكان الأمَلُ كرَزاً مَعْقوداً في شَجرٍ بَعيد
الآنَ، وَقدْ مرَّتِ العاصِفة
أسِيرُ بيْنَ تَماثيلَ بِملامِح جامِدَة
فَأرى العُيونَ التي حَدَّقتْ في الحُبِّ طويلاً
يَغْمرُها الضَّجر
والشِّفاهَ التي كانتْ تُغنِّي
قدْ جَفَّ فيها النَّغَم !!

■ ■ ■



غرفة مسالمة جدّا...

سعيد الباز

كان ذلك
يحدث تماما
كلما تخيّل نفسه دلوا
يتدلّى في بئر
يسمّيها حياته الأخرى.

كان ذلك
بالضبط، كلّما أسعفه
الحبل قليلا
ليصل عميقا
حيث – لا ماء –.

لا زوار
لا رقم في لوحة الهاتف الثابت

لا ضوء يلمع في برواز الصورة

بعض هواء محبوس

بين الدولاب

و المشجب المائل،

بعض فوطات مهملة

على الشراشف.

ولا شيء يحدث بالخارج

كما بالداخل.

لكن،

من قال إنّ الغرفة مسالمة

إلى هذا الحدّ؟

الحياة الثانية للجثة

...ولها

أن تأخذ شكل عود كبريت

في يد طفل

يلهو في مطبخ البيت.

ولها

أن تطفو مثل الفقاعات

في شاشات الأخبار

ساعة الذروة

ساعة يجهز الطعام

ونكون

في حاجة ماسّة

إلى مسهّلات الهضم

كالحروب.

ولها
أن تملأ ساحات الإعدام
أن تصرف الجلّادين
عن شكواهم الدائمة
من البطالة.

وأن تداعب خيال
المنتحرين كلّما أوغلوا
في الاستمناء.

ولها
في ساعة ملل
أن تطرد رفيقتها الروح
من أجل حياة
حرّة
وصالحة ثانية للاستعمال...

بأقلّ اكتراث ممكن...

أقول لك
بيأس حاقد
يأس يعرف نفسه
بأنّه فعلا يأس حاقد.

وبإصرار غامض
إصرار يعرف نفسه
بأنّه فعلا إصرار غامض.

ستوجّه
تلك الطعنة إلى الهواء
ستوجّهها بالكاد
كما لو كانت آخر طعنة
إلى الهواء.

وستعيدها
مرّات و مرّات
غير آبه
بما يحكيه أولئك المتذاكون
أصحاب الياقات
عندما تثقل رؤوسهم
مثل الأجراس
فيحذرونك بلطف لئيم
من طواحين الهواء...
(طواحين الهواء لا وجود لها
سوى في البلدان الواطئة)


لوحة الفنان محمد القاسمي

و حين
تخور قواك فجأة
عليك ألّا تستدير إلى الوراء
ألّا تفكّر
فيما يقال
عن الضعف
أو الشماتة.

عليك أن تمضي
واثقا من فعلتك التّافهة

وبما سيردّده النّاس
عادة
عن أشخاص مغمورين
مثلك
قد يوصفون في مستقبل
الأيّام بمشاهير الأبطال.

عليك
أن تتذكّر
و أنت تسير في هذا الدرب
غير المضيء
من أنّك الوحيد
من تصدّى للفراغ
من نكّل بفرد
من العناصر الأربعة
وبفضلك أنت
لن يدرس أحد
بعد اليوم
شيئا يسمّى الكيمياء...

عليك
أن تحثّ الخطى
حاملا في يدك
مثل وديعة خبيئة
تلك الخيبة الرّائعة...

عليك أن تشقّ

طريقك في الغبار
وما تبقّى لديك
من هواء مهزوم.

أقول لك
لقد جاوزت نفسك
كثيرا
وأنت تمرّ
بأقلّ اكتراث ممكن
بين صفوف الحاقدين
والأوغاد
لا تتبعك سوى تلك القهقهات...

■ ■ ■



وَصَايَا الطَّرِيق

محسن أخريف

لاَ حَطَبَ فِي الغَابَةِ،

وَلاَ ظِلَّ شَجَرَةٍ فِي الطَّرِيقِ،

فَسِرْ، لاَ تَلْوِي عَلَى شَيْءٍ،

الطَّرِيقُ فَرَاغٌ أَنْتَ تَصْنَعُهُ.

وَالطَّرِيقُ هُوَ الَّذِي يَصْنَعُكَ.

أَنَا أَعْرِفُكَ، مِنَ الصَّعْبِ عَلَيْكَ

أَنْ تَنْدَمِجَ مَعَ القَطِيعِ؛

فَأَنْتَ أَنْتَ، وَالآخَرُونَ آخَرُونَ؛

أَنْتَ قَطِيعٌ.

فَسِرْ كَمَا شِئْتَ، حَيْثُمَا شِئْتَ.

أَنْتَ أَوَّلُ الطَّريقِ.

أَنْتَ نِهايَةُ الطَّرِيقِ،

وَأَنْتَ الطَّريقُ؛

لاَ طَرِيقَ قَبْلَكَ. لاَ طَرِيقَ بَعْدَكَ.

سِرْ، فَلاَ أَحَدَ يَلْتَفِتُ خَلْفَهُ فَيَرَاكَ.

لاَ دَلِيلَ يَأْتِيكَ مِنَ السَّمَاءِ،

وَلاَ دَلِيلَ لَكَ عَلَى الأَرْضِ؛

وَحْدَهاَ صَلاَتُكَ تُحرِّك الشِّفاهَ،

وَأَنتَ الآنَ غائِبٌ فِي أَرْضٍ،

لاَ يَعْرِفُهاَ أَحَدٌ.

وَمَعَ هَذَا الصَّمْتِ الفَاضِحِ،

الضَّاجِّ بِالمَمَرَّاتِ وَبِالأَنْفَاسِ الخَبِيئَةِ.

رَدِّدْ أَغانِيكَ.

صَحِيحٌ أَنَّ الحزْنَ يُشْبِهُ طَرِيقاً صاعِداً.

صَحِيحٌ أَنَّ الحُزْنَ يُشْبِهُ عَزْفَ رِيحٍ فِي أَوَّلِ الخَرِيفِ،

وَصَحِيحٌ أَنَّ الفُصُولَ أُصِيبَتْ بِالخَرَفِ،

وَأَنَّ الغابَةَ لَمْ تَعُدْ تَحْفَظُ ذاكِرَةَ الأَشْجَارِ،

وَصَحِيحٌ أَنَّ النَّهْرَ لاَ ذاكِرَةَ لَهُ؛

صَحِيحٌ أَنَّهَا وَهِيَ تَتَعَرَّى وَتَتَغَطَّى؛

الجِبَالُ الَّتِي لاَ يَعْرِفُ أَحَدٌ

طَرِيقَةَ صُعُودِهَا،

وَلاَ طَرِيقَةَ نُزُولِهَا؛

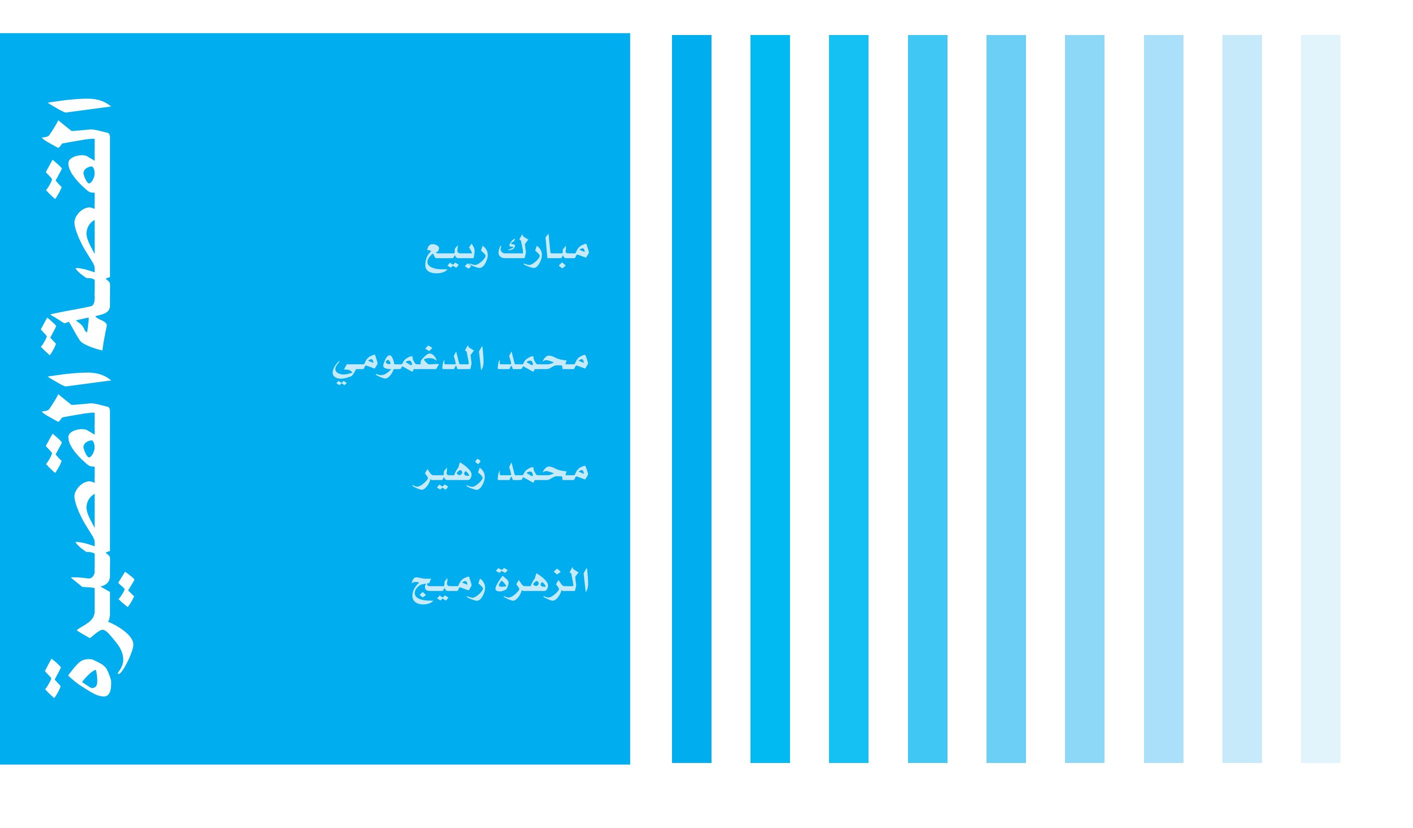
هِيَ الحَياةُ مَرَّةً تَسِيرُ بِناَ الهُوَيْنَى،
وَمَرَّاتٍ تَسْلبُنَا أنْفاَسَناَ مِنْ شِدَّةِ العَدْوِ.
لَكِنَّكَ، وأَنْتَ المُنْفَلِتُ مِنْ عِقاَلِ كُلِّ شَيْءٍ.
لاَ خُطُواتَ تَدُلُّ عَلَيْكَ،

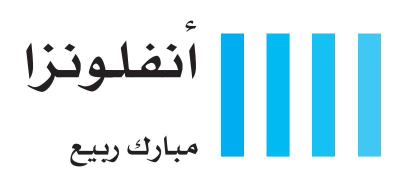
لاَ تُهَوِّلِ الأَمْرَ،

وَتَمَهَّلْ قَليلاً،
تَرَوَّ قَليلاً،
وَإِنْ كُنْتَ مُسْتَعْجِلاً لِشَيْءٍ،
قُلْ: لَعَلَّهُ فاَتَنِي وَأَنَا لَسْتُ أَدْرِي.



لوحة الفنان أحمد الشهاوي


القصة القصيرة
مبارك ربيع
محمد الدغمومي
محمد زهير
الزهرة رميج



أنفلونزا

مبارك ربيع

- لا باس

تربت ـ في تحبب على كتفيه دفعاً للحرج

- لا بأس عليك

تمسح على خده مقتطفة قبلة خفيفة، تجذب على جسدها الغطاء... لا بأس، لا بأس يكررها سراً ـ في جمود موقفه كتميمة، يدرك نظرتها إليه، تتملاه حيناً بذاك الحنو المعهود... لا بأس، كانا على شفا البركان، هو على الأقل بكل تأكيد، وهي على ما يظهر ويلمس، لا ينسى أنها مجارية حين تريد، إنما كان معها على شفا البركان، قبل أن تفلت اللحظة، ويعم الخمود، يداه بمهارتهما المعهودة تعالج وضع العازل، ليبتلع البركان بغتة فورته، كما يبتلع لسانه متردد رعديد، تنطفئ نيرانه بغتة بلا دخان، أو بخانق أكثف من دخان...

خشية عدوى، رائحة رعب يعمر الشم يعمي البصر يزكم القلوب، لم يستشعر أبداً درجة ارتعاب لكنه بمحاكمة عقلانية وهدوء، يلتزم التعليمات الصحية، الكمامة عند أول بادرة تحذير، التلقيحات منتظمة ـ في أوقاتها المضبوطة... ثم هو بمحاكمة

بسيطة: ماذا يخسر بهذه الاحتياطات التي يجافيها آخرون؟ لا يفهم جحود الناس على غير علم أو بعلم وتهور؛ الناس تخشى العدوى، وأكثر من ذلك رعب التلقيح امتلاكاً لمناعة كما يقال، خشيتهم تامة عامة، ربما متساوية في ذروتها، لكنهم متفاوتون في الالتزام بالمتطلبات الوقائية؛ وما بين متشكك ومترك وعازف، يميل الناس إلى كل الوسائل للإفلات من حملة التلقيح، وفي القرى يعمدون إلى إرشاء وارتشاء مباشر، المسألة تصدق على عامة الذكور، خوفاً على فحولتهم في واقع الأمر وباطنه، خلاف الظاهر... ألم يبادؤوهم بتحديد النسل، وقالوا: تنظيم لا تحديد؟ حقن وحبوب مانعة، وتلقين حيل واقية للنساء والرجال، عدوى حقيقية... حتى الاستئصال الجراحي للمبيض، الدور ليس ببعيد ليأتي على الرجال في استئصال الأنثيين أو شيء آخر من قبيله... الأمر يتكرر على فترات أشبه بالمواسم، ومنذ زمن بعيد قريب، تنبه الناس إلى ما يبيت للفحولة، ويبدو أن الإشارة جاءت من النساء، رغم أن الرجال كانوا الفئة المقصودة أولا من تلقيح ضد وباء قيل وقتذاك إنه مرتبط بالكدح والعرق، مما يعطي أسبقية للرجال على النساء في مرحلة أولى على الأقل، وفي فئة الرجال تأتي الأسبقية لذوي السواعد المنتجة، ما بين الـ 15 و الـ 40، قبل غيرهم؛ قيل إن النساء تنبهن بالخبرة وحس الفطرة إلى عوارض الوهن في المعاشرة المألوفة، ليسري المعنى سريان الهواء بين الناس «اللهم في المال ولا في الرجال!» ؛ يبدأ الناس في تدبير ما يلزم، كل وسيلة مهما كانت، مقابل الإعفاء المتستر على التلقيح.

– كيف؟

– ما تعرفش، إيوا افهمْ ؟

بعضهم يكتري غيره ليتقدم باسمه في ذلك الزمان، حيث لم تكن البطائق معممة، أو حيث ما يمكن لزعم النسيان أن يكون مبرراً في حالات لحالات... الورقة؟ نسيتها؛ الآن حرية أكثر وفهم وتفاهم، ادفعْ المقابل والملقح نفسه يتخذ معك كل مظاهر العملية، عرّ ذراعك... أيمن... أيسر، لا يهم... عرّ إلى أقصى حد أو إلى أي حد تشاء، إنما ليكن عارياً ما بين الكتف والعضد؛ لا خوف، سن الإبرة لا ولن ينغرز في جلدك ولا يلامس حتى... إنما هي حركة حذق لا تخيب بالنسبة لمن يهمه الأمر، حتى ولو كان المراقب خصماً محدقاً متربصاً على القرب؛ هي الحركة الخفيفة من الحاذق الملقح تكفي، واتركْ البقعة عرضة للهواء برهة، كأنما الأمر حقيقة، ربما يستحسن إظهار بعض امتعاض بدون مبالغة، كما لو كنت ممن لا يتحمل أي وخزً؛ وها أنتذا محتفظ بفحولتك المؤكدة، وفي حكم الملقح بدون لقاح... بعضهم طبعاً لا يحتاج لإلزام حضور، والتزام طويل انتظار في طويل صفوف متعرج، إنما يعفى مباشرة بالمقابل الأكثر أو لأكثر من طرف، لحد أنهم اكتشفوا من تلقح في كلا الذراعين، ويحضر ثالثة بوجه جديد، لولا أن الأثر يفضحه:

– يا أخي، أنت... سبق لك تلقحت؟

– نسيت !

– مرتين؟

– الأولى ما حسيتش بها...

نظرات استغراب تقابلها نظرات خيبة...

- إيوا عافاك زدنا الثالثة وخلاص... ما لها أش فيها؟

لا بأس تقول باتجاهه، لا بأس تقول ويردد في سره كتميمة؛ ببساطة لا ينقصه شئ ولم يكن لينقصه، إنما اللحظة انفلتت بنقص اقتدار سريع طارئ في معالجة ما يلزم، هكذا بطارئ عفوي، وإلا فمهارته في سرعة الحركة الوقائية لا بأس بها، برقية وأسرع من برق يجب أن تكون الحركة... أنجزها مراراً دائماً بنجاح... لا بأس، لا بأس... إنما اختلال في الحركة، بطء واختلال يؤدي باللحظة، تحضر الفكرة تطير السكرة كما يقال... فقط، لا غير... لا بأس، تقول في حنو تستجمع الغطاء الخفيف حول جسدها، تاركة إياه لهواء يجفف ندى عرقه البارد، الطقس جد معتدل ومناسب لاجتذاب لحظات منفلتة، فكيف بما كان جاهزاً منها على فوهة بركان؟

يخطو متأنياً، يخيل إليه أنه ضحية خدعة يعرفها مبدئياً، ذات يوم في مدينة الأنوار، يجد الناس، بعض الناس، شبه متحلقين في مجموعات صغيرة غير منتظمة، كأنما هي ملتقيات عفوية، خاصة وأنها غير مستقرة في مواقعها وتفقد أعضاءها باستمرار، تتجدد باستمرار كذلك؛ لعلها تظاهرة أو مظاهرة على الأصح، في طريقها إلى التجمع، مجموعات تتشكل وتنفرط في تجدد، لا تجانس في شئ من مكوناتها، تشمل كل الأجيال والأعمار من الجنسين والكلاب المرافقة... والكل تحديق في الفضاء.

يجد نفسه مثلهم يحدق في الفضاء، ساحة لاكونكورد يعرفها، يعرف سحرها في النفوس ومكانتها في يومية زائر المدينة، لكنه لم يكن يدرك أن لفضائها أو سمائها على الأصح، مثل هذا السحر الذي يجعل الناس يتجمهرون في جماعات أو مجموعات، محدقة محملقة باتجاه أعلى الساحة، فضائها الفارغ إلا من سحابه الراحل ببطء عن كبد السماء؛ لا يرى شيئاً مما يحدق فيه الناس أو يمكن أن يحدقوا فيه هكذا بتأمل وصمت يبدون معه، وكأنهم يدركون ما يرون وحدهم، ودونه هو وحده؛ ضحية هو إذن، ليعتبرْ مؤكداً أنه ضحية خدعة يعرفها مبدئياً... يعرفها، ومؤداها كما أسرها له الصديق في معرض فكاهة: تريد أن تجرب سخافة بني آدم، حتى من يزعم منهم أو تعتبر أنه عاقل؟ حسناً، ما عليك إلا أن تتوقف في الشارع العام، وترفع عينيك باتجاه السماء، باتجاه لا شيء، كما لو كنت ترى أو تراقب شيئاً معيناً يبدو لك في الأعالي؛ ماذا سيحدث؟ ستجد نفسك بعد هنيهة قطب دائرة تقريباً، والناس من حولك، ينظرون متطلعين بصمت وسكون إلى حيث تتطلع.

يتطلع مثل غيره إلى فضاء الساحة الباريسية الشهيرة بصمت وسكون، يتأكد من أنه ضحية الخدعة الأزلية تلك، لولا أنه قبل أن يتحرك من موقفه يسأل، ينظر إليه الرجل ببعض قلق... ألا ترى؟ انظرْ... ماذا ينظر؟... يرى؟... لا شيء.. انظرْ هناك؛ آه، إذن في جانب آخر؟ لا. لا. هنا، هناك... لا شيء يرى... يشير الرجل بإصبعه ليتابعه ببصره... لا شيء، لا. لا... يرى الآن، يرى حقاً، بل ينتبه لبلاهته كيف نظر إلى الاتجاه أكثر من مرة، دون أن يرى... رى الآن، فعلا يرى... مستقيم المسلاة، قائمها على الأصح، مغشّى في

شفافية من قمته وعلى امتداده باتجاه القاعدة بالعازل المطاطي، الواقي الطبي... يقف الناس، يرفعون أبصارهم للتفرج برهة، ويمضون في سبيلهم صموتاً بدون تعليق، متجددة جماعاتهم ومجموعات؛ ويستمر المشهد العمومي ذاك في الساحة الشهيرة لفترة من سنة أو أكثر، قبل أن يرفعوا الغشاء عن قائم المسلاة، ليبقى عارياً على طبيعته منتصباً في استقامته إلى وجه السماء؛ من قال إن كل مستقيم بارز في الحضارة البشرية، إنما يرمز إلى القضيب الجنسي؟ يؤكدون مقولته، أم مجرد استثمار فكري، بمنطق أي استثمار، كأي استثمار، يتخذ أية ركوبة لبلوغ الهدف؟

خشية الناس العدوى، خشيته عدوى انفلات اللحظات من جديد، خشية عدوى حنوها الزائد: لا باس، لا باس عليك... ينزلق بحركتها الغطاء الخفيف عن ظاهر جسدها، أعلاه، الكتفين باتجاه الظهر... لا تحفل بتسوية الغطاء عليها ولا هو؛ يتأمل بحياد صفاء بشرتها، يتحسسها بنظرته... سوق لحم بشري، معدية أكثر؛ هذه المرة لا تلقيح ولا كمامات، لا تعصبّ العينين أو تحش الأذنين بثخين منيع مانع ضد الصورة والصوت، عمى وصمم تامان كاملان بدون ذلك، إذ يبقى رغم الكل ما يزكم الأنوف، كيف تحكم شمك؟ زكام حقيقي أهم ما فيه أنك تتعوده حيث لا مهرب من عدواه؛ تخترقك في الأركان المنزوية الصارخة من كل الصحف - دع عنك الشاشات الناطقة والمتحركة والجامدة - مغريات عبارات بعناوين التعارف وطرُقه لله في الله؛ يفاجئك بلون خارق وشعار مخترق إشهار، يفاجئه أكثر من جاذب صارخ نداء، ينهي إليه، إليك بصوت دافئ واهن متستر، التماع أرقام تواصل، الآن: توسيع عارضين، إبراز صدر أو إضمار، تقوية عضل... شفتين... تكبير... تضييق... رتق... فتق... سمكاً وطولا؛ قل لم لا تضييق نفس إزهاق روح؟ نماذج من بضاعة أجساد مطلة في تستر منفضح... بيع وشراء بكل النكهات والروائح لكلا الجنسين وما لا تعلمون؛ بورصة اللحم البشري خط بياني متصاعد: رشاقة للبيع، بيع فائض وزن، بقصد تخسيس: القيراط الزائد بعشرات أضعاف المستهلك بشره وبلاهة، من مثيله الحيواني والنباتي معاً؛ يقول الطبيب إن لم تتوج الأمور بخواتمها المرجوة في الأجل المقدر، مع التمريض والترويض، يمكن الشفط، وبعده يمكن... تقفز عبارة إشهار بحركة وصوت أو بدون، حسب الشاشة واللوحة: زحف السمنة؟ لا تخف؛ تنقص كيلو في دقيقة !؟

- يا أخي في ظرف شهر واحد نقصت 4 كيلو

- واه!؟

الصفحة الأخرى أكثر من زاكمة مزكومة، جموح الخروج من دائرة معينة لهزال ونحافة بسعر تفضيلي: برغر كل الأصناف، أجبان ودهون وأعشاب ذات فوائد جمة، ولحوم أكثر طراوة، أنثوية وشبيهة، تزكم برائح عطر وشبيه:

- يا اختي عييت بالريجيم، نقصت ولكن عندي هذي، هنا (تضرب على ملتقى الوركين)، هذ المباركة ما يقضي فيها والو... نقصت شوية ولكنهم في الكاستينغ شوفتهم قاسحة... فرحتك ياختي نقصت بسهولة... هكذا أحسن لك، حليوّة رقيوقة؛ أما اختك لو لقيتهم أنا يقطعو لحمي طرف بطرف

وينقصوه مني ما كرهت...
عندما انتابته عدوى التخسيس، لم يعتمد طريقه على غير هدى وإنما باستشارة طبية، هي على العكس منه، ركبت رأسها بعناد كما يقول واتبعت طريقتها الخاصة؛ النتيجة عبثية تماماً أو هكذا يبدو له، تستمر هي في نظامها وما تزال، بينما يتوقف هو منتصف الطريق مستشعراً خواراً في قواه وخمولا في قابلياته المألوفة، ويسجل على نفسه أنها أول مرة تخونه عقلانيته في التصرف، والطبيب رغم تعاطفه يسخر من تبريراته؛ بعد ذاك هاهي ذي اللحظة تنفلت وهو على فوهة بركان، على شماء قمة، ويهوي فجأة كطير كسير.

العظيم الإفريقي لم يهو من قمة ولا كان متهاوناً مع لحظاته، يرفض انفلات اللحظات ولعبة العدوى، يستعرض فاتنات أوروبا في رحاب ضيافته بقارته السمراء، ساحرات مسحورات بعوالم الإقامة مأخوذات بمباهج الطبيعة وأفانين التغريد، مشدوهات معجبات نابهات حاذقات، ترعاهن بدأب عين الوصي الأنيق وابتسامته المطبوعة أبداً على وسامته، يهامس العظيم بين لحظة وأخرى، شارحاً مشاهد العروض المفترة عن تأود قامات وقدود؛ مرة بعد أخرى بطلب أو بدونه، يتكرر مشهد ما... لم لا التواءة أخرى من كيان صاحبته، بما يفصح صارخاً بقوة أكثر عن مكنون ما تحت الملبوس؟ لم لا خطوة، خطوتان متأنيتان، فوقفة... تلك... هكذا... أي نعم، هذا الفرع المياس السابح في بهاء وانفراج عن مرمري ساق؟ الدعوة لنا جميعاً؛ يقوم العظيم مشيراً... إيماءة خفية خفيفة من الوصي الوسيم، لتحيط حسناوات العرض بموكب الخطو، يلمزهن العظيم واحدة بعد أخرى مستحسناً ما رأى، يطرين بمنتقى العبارات رهافة حسه وذوقه... أفانين تطريب وتشريب، يبادئ بإشاراته الوصي الوسيم، بدائع حركات وإيقاع، تختال كائنات الفتنة، تتموج قامات، يراقصن، يتراقصن فرادى وجماعات... الدعوة لنا جميعاً؛ يشير العظيم بعرض ذراعيه، لنلتف حول الموائد، باذخة تستضئ صدارتها بسحر الأقمار، يحطن بمقام العظيم إحاطة الدر بواسطة العقد... يدعوهن جميعاً ما بين عقل وخبل إلى الجناح، يختار يحتار يبدع يجمع...

- Non, Monsieur...

تزم في شبه عبوس فاتن

- Si, ch…

يرد بهمس إلحاح

- N…

حزمة ورق ولمة حجر كريم

- Mais, Monsieur...

حزمتان و...

– d'accord، mais M…

أكثر، وأكثر...

– Si vous voulez...

يعانقن معه سفور الطبيعة، يتجاوز حدود واق واق... لا يطيق، يتخطى حدود عازل وحاجز، لا

يطيق... لم يعد أحد يطيق، من يطيق؟ من يقول يطيق؟

يسفر اليوم عصراً، يصبّح الوصي الوسيم في بالغ أناقة، يصبّح بعيد عصر، موعد صبح العظيم، يسأل أولا عن لباس العظيم ليومه، اللون والنوع من قمة الرأس إلى أخمص القدم، ليس له أن يكون لمسة نشاز في انسجام لون ونوع ونغم؛ لا مطابقة، لكن أناقة التكامل والاكتمال... يمثل الوصي، نجم الأناقة العالمي الوسيم، في خفة مظهر ورشاقة من حركة وابتسام، يقابلها رضى العظيم وإشراق محيا... سحر الليلة، فعل السحر سرى فيهن جميعاً، سحرتهن سيدي بالكامل ولا عجب... ذلاقة لسان بسمة ثغر وخفة... (سيعلق - ربما بدون مبرر - أحد الصحافيين على الصورة الملتقطة للمقابلة، بأن يد الوصي الوسيم، كانت مرة بعد أخرى وباستمرار، تناوش مؤخرته...) يتابع الوصي الوسيم سرد افتتانه بمشهد العظيم وهو يتألق ليلته تلك، يغمر كل ما حوله بلون السعادة والابتهاج، تلتمع في وعي الوسيم لحظة صبحيته بعيد العصر، متفقداً منذ هنيهة أحوال صواحبه... لا بأس... يسأل عن الحال، لا بأس ما بين تثاؤب وارتخاء منهن، لا بأس يقلن مكررات، لا بأس مع التجاوز... المعيب في الغالب أو في كل الحالات، إنما لا بأس.... وأيضاً لولا بعض الخشونة في الأداء... خشونة أكيدة... يتخلص الوسيم من صورة صواحبه الملحة، يذلق منه اللسان: آسراً كنت سيدي، أسراً متألقاً ككل المعهود؛ يفهم العظيم جيداً بكامل إشراق وطلق محيا... جيد... بإشراق زائد... جيد، يشير بسبابته تجاه الوصي الوسيم كالمتوعد بابتسامة وتلطف، يتركز محجرا الوسيم على كبرى الحجر الكريم الزاهي بزرقته في خاتم العظيم... جيد... يشير إلى الركن على منضدة، حيث تتكئ في أمان حقيبة جلد متوسطة ثمينة؛ يتحرك الوسيم وفق الإشارة، يمرر يده على الملمس الناعم، يداعب المقبض الذهبي، نصف التفاتة منه، كالمتردد المستأذن، تقابلها إشارة لطف من العظيم، يتشجع، ببطء يفتح، ينفتح نصف فضاء ما تحت الغطاء... جيد... جيد... جيد... جيد...

لا بأس، لا بأس عليك... تراود مشاعره بتودده الخفيف... لا باس... لا باس، تواسيه أم تستثير؟ بدوره وعلى طريقته يتحدى انفلات اللحظات، بطريقته، لا بأس، يقولها الآن هو من نفسه، تصدر عنه لعزيمته؛ يقرأ مرة أن علاج الطيار من صدمة سقوطه إقلاعه المباشر على جناح جديد، حتى لا تترك الفرصة لاستتبات ارتعاب مرضي؛ هو ذا ما يلزم: بجناح جديد؛ من قال عن توهج واحتراق جسدي، انحصاره هنا أو هناك، اقتصاره على ما هنا أو هناك؟ كل الكيان، كل الجسد البشري بالطبيعة وظيفة توهج، كله على الدوام دعوة ونداء، قابلية توهج، لا اقتصار لا اختصار؛ يقبل من جديد بعزم وعزيمة ونظرة متجددة... ثمرتا إغراء مفتحتين، منفرج دعوة من ثامر مبسم ونداء، فورة ناهد ونافر، مهتاج نفس جامح... دعوة ونداء... من كل عاصب، كل نابض في كيان؛ في تطرف يساريته العلمية، يبقى مجنون التحليل اليساري البديل أبعث على الأمل، تحليل بديل للجسد والجنس والإنتاج: وحدها ضرورة دورة إنتاجية، وجوه استهلاك، أنماط استغلال لطاقات وأعضاء بعينها، لأوقات

وظروف بعينها، هي جملة ما يولد طبيعة غير الطبيعة: ضابط التعود، آلية السلوك، انحصار التوهج في اللحظات، اللحظات في أعضاء وأوقات وظروف بعينها أيضاً؛ ما عدا ذلك من وجود – يقول جنون التحليل اليساري البديل – يبقى متحرراً من الدافع والنابش والحافز لصالح السوق... الجسد، كل الجسد نداء، كل عاصب نابض في الكيان وظيفة، لا اقتصار لا اختصار...

ينحني بعزيمة على منابع الدعوة والنداء، يحضن الكيان بما لديه من أمل، يصطنع اللهفة والرغبة، يستخلص من ذاته اللهاث، تستجيب له بطراوة أنثوية، لاوية ملتوية، يهم جامح الرغبة بمنفرج شفتين على ناصع جوهر، يهم... تلامسه منها أطراف نفس فائر، طلائع بركان تتفاعل ضغوطه باطناً يستعصي أن يتفجر، حتماً يتفجر، يتلمس في بواطنه أنفاساً لاهثة، طلائع ضغوط مماثلة مستعصية، بشائر بركان... لابد في داخله من أنفاس حارقة، لا بد من تماخض بركان ثاو ينتظر بارقة استفزاز... ومضة اشتعال... ألم يكن على شفا انقداح حين باغته الهمود؟ كل الجسد وظيفة، كما يقول التحليل البديل، يضيف درس السلوك: اصطنعْ فعلا، ايت حركة، تتولدْ عزائمها؛ يقبل على معين الإثارة في كيان ممدد ومنفرج، غامض مغمض، حمال إثارة واستفزاز، يصطنع حركة الطلائع البركانية في كل الكيان على رحابة الكيان، بدورها تستجيب، ثامر أنوثة، لاوية ملتوية... تستجيب معين رغبة وإغراء، يهم مركزاً على نبع الإثارة، منفرج الشفتين على صفاء جوهر، تلوي يدها بخفة، تسوي رقيق كمامة واقية أنفاسها، يداهم العطاس...

■ ■ ■



الحـــرب

محمد الدغمومي

سمع ضجيجا وصراخ أطفال، نظر إلى الساعة المعلقة في غرفة النوم، تململ وتمطط وطرد عن جسده ما بقي من آثار النوم، غادر الفراش واتجه إلى البلكون، سمع صوت زوجته:

- «أغلق الباب، الجو بارد...». لم يرد، رفع نظره إلى السماء، لم ير غير خرق رمادية وسخة ممزقة تعبر من الغرب إلى الشمال بينما الشمس تختلس النظر اختلاسة امرأة شمطاء شاب شعرها ولا تريد أن تشيخ وتعطس عطسات تنثر رذاذا يبلل تراب الأرض والجدران.

نظر إلى الساحة الممتدّة، وتابع تحركات أطفال يتجارون ويقفزون، بعضهم يتمترس متخفيا خلف أكوام الرمل والحجارة قرب أساسات العمارة التي بدأت ترتفع عند آخر الساحة، رأى طفله وهو يصوب سلاحا فتاكا في كل الاتجاهات، لعله رشاش كلاشنيكوف. تذكر أسماء لينين وغيفارا وياسر عرفات، استغرب كيف غادر طفله البيت دون أن يفطن به هو وزوجته. ابتسم وعذر الطفل لاستسلامه لنوازع الطفولة ورغبته في تحدي الأقران في حروب الوهمية والخيالية. سمع أصوات انفجارات: بوم بوم بومب.. أعقبتها طلقات رصاص... فطن إلى مصدر الطلقات، إنها تأتي من تحت البلكون، تعبر أربع طبقات وتصيبه في

الصدر... ضحك ضحكة خفيفة ثم عاتب نفسه: لا أحد يضحك في الحرب، حتى وإن كان لا أحد يموت، ومن يسقط ينهض ويجري ليتابع الحرب.

وضع يده على صدره، تظاهر بأن رصاصة قد اخترقت قلبه، ترنح، تمايل، ثم انحنى متخفيا منسحبا من الكون كله، ودعته صيحة انتصار وقهقهات، أغلق باب البلكون، وجد زوجته مترصدة:

– ماذا بك. . هل ستخرج في هذا الصباح الباكر؟ !!

رد بسخرية ضاحكة:

– سأنزل لأنضم إلى ابنك الذي يحارب في الساحة!

تساءلت مستغربة:

– متى انسلَّ هذا القط من البيت؟!

تابع سخريته:

– حين كنت تشخرين.

ترك غرفة النوم، مر وسط الدار، شغل الراديو، سمع صوت مذيعة ينطق جملا متقطعة... كانت تنقل أخبارا صباحية يليق بسامعها أن يكون في الحمام. التقطت أذناه خبرا بعد خبر: ندوة في حي شعبي عن القصة القصيرة الجديدة والصغيرة جدا

– ندوة حول فن العيطة في مدينة منسية...

ابتسم ساخرا وسأل نفسه: لم لم تذع هذه المذيعة خبر الحرب الدائرة في الساحة بأسلحة الدمار الخشبية؟ لم لا تعلن عن وجوده في الحمام وهو يحلق وجهه بشفرة من زمن الحداثة ويغسل وجهه بالماء البارد. تأمل وجهه في المرآة، رأى ملامح طفله، وأحس بأنه أيضا يلعب مثله مع الصغار يلعبون، ما دام يكره من يجبر طفلا على أن يكبر مادام صغيرا، ولا يهتم بما يتوجب القيام به، و يحترم السلاح الذي يلعبون به لعبة الجد!

***

عاد إلى غرفة النوم، قالت زوجته وقد جلست على حافة الفراش:

– الجو بارد... البس معطفك الصوفي.. ثم لا تنس أن الثلاجة فارغة! سألها هازئا:

– وماذا بعد؟!! هل تنصحيني بأن أكتب شيئا أيضا؟

لم ترد، وقفت وتمططت رافعة ساعديها إلى الأعلى ثم غادرت بدورها غرفة النوم نحو الحمام، فيما بقي هو يبحث عن كسوة تليق بأستاذ وكاتب يستغل يوم عطلته للتأكد من قدرته على محاربة متاعب الحياة والكسل والصمت، وعلى دفع رصاصات الأسلحة الخشبية التي توجه إليه على امتداد جغرافية ساحات اللعب..

***

في الساحة، حاصره أربعة جنود لم يكن بينهم المقاتل الصغير الذي خرج من صلبه... كانوا يتحلقون حوله ويلاحقون خطواته.. قال أحدهم، الأكبر سنا:

– أستاذ! نحن قتلناك فمن أحياك؟؟

أشار إلى الدفتر الذي تحت إبطه. .سأله الثاني:

– ماذا في الدفتر ؟؟ هل هو كتاب سحر يحيي الموتى؟ !

هز رأسه مبتسما وقال:

– ويقتل بعض الأحياء ليسألهم عن جرائم الحرب.

صاح الثالث: ابتعدوا عن السي سليمان حتى لا يسلط عليكم عفاريته!

ضجوا ضاحكين ثم صاحوا جميعا:

يحيا العراق، تحيا فلسطين..

تسقط أمريكا بوش شارون!!! التفت حواليه وقال بجد

– احذروا، فأمريكا موجودة فوق سطوح بيوتكم ومدارسكم.. ابتلع بقية الكلام، نظروا إليه، التفتوا نحو السطوح، جاء أصغرهم سنا مهرولا ثم قال:

– والدي يقول الحق.. نمشوا نطلعوا للسطوح ! نهره ضاحكا:

– لا.. العب هنا.. على الأرض، وإياك أن تطلع شي سطح!!

***

عند مدخل المقهى، أرسل سليمان نظرة إلى المكان الذي تعود الجلوس فيه فوجده فارغا، مر بالنادل وهو يمسح مائدة، بادره بالسلام، رد النادل بسؤال «كيف حالك؟»، ثم استقام ونظر إلى الدفتر الذي يحمله سليمان، قال مازحا:

– يبدو أنك ناشط اليوم! باغي تكتب شي قصقوصة؟!

لما وصلت كلمة قصقوصة إلى أذن سليمان هيجت فضولا داخل جمجمته واستقرت كاكتشاف صباحي في يوم ابتدأ بصياح أطفال وضجيج حرب أبدية، رد بثقة:

– نعم، هو ذاك، سأكتب قصقوصة! لكن، هل تعرف معنى قصقوصة ؟ أجاب النادل وقد بدا عليه شيء من الشك والارتياب:

– أتظن أني لا أقرأ.. أنا قرأت كثيرا من قصقوصاتك.. فلا تسخر مني !!

وجد سليمان نفسه في موقف تبرير معنى سؤاله بتصحيح جواب النادل:

– تقصد القصص! معك الحق، القصة والقصقوصة في زمان اللعب هما شيء واحد!!...

ثم أردف وهو يتحرك صوب المكان الفارغ:

– كالعادة.. قهوة بالحليب وهلالية فقط.

***

جلس سليمان حيث تعود أن يجلس، ونشر دفتره، وفكر في أن يشرع في الكتابة منطلقا من أول جملة تخطر بباله ويسيل بها رأس قلمه.

أخرج القلم من جيب سترته، وخط أول حرف، لكن القلم أحجم، لم يتمكن من رسم أي حرف، والكلمة التي حاول كتابتها ابتلعها مداد سري لا تبصره العين.

ظن أن القلم أصبح فارغا من المداد، فعاود الكتابة، ضغط على القلم وغرز رأسه في الورقة فرسم القلم خطا مستقيما، فعاد ليكتب الكلمة التي أراد أن تكون أول مفردة في النص المجهول الذي ينتظره، لكن القلم مرة أخرى ضن بالمداد ورضي قانعا بأن ينحت الكلمة في الهواء أو على صخرة ملساء خرساء لتتعلق بذهنه هو. تساءل: ما معنى أن يتمرد القلم؟!!

قطع النادل عليه تفكيره وترك السؤال معلقا وهو يضع فنجان القهوة والحليب على الطاولة.. فحلت صورة الفنجان محل السؤال وجاء الجواب بسؤال استخفاف:

– قل لي يا.. هذا الفنجان واش هو الفنجان الذي

كان يشرب منه عنترة بن شداد وحمزة البهلوان..
أيام الراوي القديم الذي شغل رواد المقهى بالحكي؟
نطق النادل مستفسرا:
- لم أفهم! ماذا تقصد يا أستاذ؟
أشار سليمان إلى حافة الفنجان المثلمة فهز النادل رأسه:
- أغيره إن شئت.. لكن هذه أول مرة أنتبه إليه، ثم هذا هو الفنجان الذي يحبه صديقك الناقد وصاحبك الصحافي.. فنجان قديم وأثري !!
تابع سليمان سخريته:
- إذن قد شرب منه ذلك الراوي الذي كان يحكي الحكايات هنا في طفولتي...
حرك النادل رأسه كأنه فهم ولم يفهم في الآن نفسه، ثم هم بأن يرفع الفنجان إلا أن سليمان حال دونه:
- لا بأس، سأقرأ هذا الفنجان فلعله يحكي لي جميع قصقوصات الأحياء والأموات التي لم تسمعها ولم تقرأها أنت..

شرع في أكل الهلالية.. تذكر أبا زيد الهلالي، احتسى جرعة بعد جرعة، مرة جرعة حليب ومرة جرعة قهوة.. جميل أن يطفو الحليب وتبقى القهوة في الأسفل لتصبح الكلمات في قعر الفنجان تنتظر من يقرأها.

***

صار يقلب الفنجان الفارغ... ثم يقرأ العلامات وينظمها سطورا:

السطر الأول: بقع سوداء ورؤوس صغيرة متطايرة..

السطر الثاني: وجه امرأة منفوشة الشعر تنتظر صابونا وخميرة وسمكا

السطر الثالث: سلاح له لسان بهلوان ما زال يحارب على عادة بني كليب وعبس وذبيان السطر الرابع: كلمة مفردة صغيرة.. قصقصة..

***

فتح دفتره، حرك القلم، لكن القلم قاءَ كلمات سوداء، بدت صفحة الدفتر شبيهة بالساحة التي تفصل بين العمارات؛ ساحة حرب، لا أحد يموت ولا أحد ينهض، فقط أشباح بشر، هم في لحظة لعب.. الكبير بينهم يرى غيره صغيرا والصغار يرون الكبير ميتا، والميت يضحك من سخافات الحرب وأسلحة المحاربين الذين يكلفون آباءهم بمزيد من النفقات لشراء الصابون والجافيل.

■ ■ ■



إيكاروس..

محمد زهير

هناك أكثر من علاقة تجمع بين الشموع وبين فاضل المطري: النحافة، الضوء المتلعثم، قابلية الذوبان، الانطواء على الأسرار، والحزن في الليالي الكئيبة التي كتب في امتدادات سهرها فاضل المطري شعرا كثيرا، أحرق نصوصه واحتفظ في وعاء نحاسي برمادها المتكاثر.. يكتب القصيدة بمشاعر محتدمة، حتى تستوي، فيقرأها في وحدته لنفسه، على ضوء شمعة مترنح. يقرأها بصوت ذابل حزين، مرة، مرتين، ثلاث مرات.. قبل أن يدني ورقتها من لهيب الشمعة الوسنان، فتتيقظ في ذات اللهيب نزوة الإحراق، ويمتد لسانه شَرِهاً إلى جسد الورقة، فتتوهج وتتلوى لحظة قصيرة، والنار تعتصر منها الحياة وتعتصر.. حتى تصيرها رمادا هامدا له رائحة العرق والحبر والتياع الغربة وعطش الشعراء في صحاري الأرق.. حينها يجمع فاضل المطري الرماد ويضعه في الوعاء النحاسي المرتكن جنب وسادته، وينام..

جاذبته في ليلة مطيرة أطراف الحديث عن الشعر، فانفتحت نفسه وأخبرني أن له ديوانا سماه «رماد الحبر». سألته قراءته، فقال لي: هو

طوع يدك، وأشار إلى الوعاء النحاسي الملموم على الرماد..

– أهذا هو ديوانك؟!

– نعم.. ما الذي يدهشك؟!.

وَلِيُبَدِّدَ تَظَنُّنِي باح لي بعفوية باردة إلى حد الاستفزاز بسر رماد الحبر، فلم يتبدد تظنني ولا أمكن لنومي ليلتها أن يستقر.. ومن تلك الليلة صرت مشدودا إلى الوعاء، أطل عليه حينا بعد حين، فأجد منسوب الرماد يتزايد في حيزه ويتضخم. وأسأل فاضل المطري: بماذا يتضخم ديوانك؟، فيجيبني: بعطش النار..

كلماته مقتضبة، ومعظم زمنه الليلي يقضيه في قراءة الكتب على ضوء الشمعة الشحيح المترنح، وفي داخل غرفة ضيقة من بيت قديم، في قرية جبلية نائية، صرف فيها معظم سنوات شبابه مُدرِّساً في مدرسة ابتدائية فرعية، تضم حجرة واحدة هو المدرس الوحيد فيها.. فما يكاد ضوء النهار يرحل حتى يغلق باب غرفته، ويغرق في القراءة، إلى أن يطبق النوم جفنيه، فينام وَذُبَالَةُ الشمعة تحتضر في صهير الشمع..

فاضل المطري.. كنت أنيسي في الغربة، رغم صمتك الطويل.. آتي إليك من مدرسة قرية أخرى بعيدة، لتؤنس وحدتي، فنتحادث قليلا، وتصمت وأنا أرغب في المزيد.. أخاطبك بعد أن تصمت، فأراك ساهما.. وتعود من سهومك إلى كتابك وتغيب فيه.. تحملت صمتك على مضض أول لقائنا، واحترمته بعد ذلك. احترمت انكبابك على القراءة، وكانت عزاءنا في الوحشة.. علاقاتك ككلماتك محدودة جدا، ولم أعرف عن تفاصيل حياتك سوى النزر اليسير.. حين أشعرك برغبتي في إطالة الحديث، تقول لي: اختر كتابا وحادثه. والكتب في غرفتك كانت كثيرة وبينها نوادر ونفائس. آتي إليك برغبة محادثتك فتجعلني أحادث الكتب، التي انغمرتُ في عوالمها، فتعرفت على أصدقاء كثيرين وارتبطت بعلاقات وفيرة، غيرتْ من تمثلاتي وآرائي في نفسي وفي الناس وفي الحياة.. وصرت آتي إليك لأقرأ في طقس قراءتك، حيث الصمت المفعم بالرغبة في توسيع ضيق الحياة واكتشاف مجاهلها.. وأفضيت إليك برغبتي في الكتابة، فقلت لي: اكتب ما تمليه عليك ذاتك. اكتب فالكتابة ابنة القراءة، والقراءة دون الكتابة امرأة عقيم.. وأسألك: لماذا تحرق ما تكتب؟ فتقول لي: حتى أشعر نفسي بأني دائم البحث عن الماء المنفلت مني، فلا يتلامح لي إلا كلمع سراب.. ولا أقتنع بما تقول. ولا يهمك أنت اقتناعي.. فيبقى لديّ، كما لديك، سرُّ إحراق ما تكتب خفيا..

وفي عشية ربيعية أوقفتني في قلب حقل متماوج رُواءً، أينعت زهور أشجار اللوز فيه، فهي نجوم تتلألأ في الغصون، وقلت لي: اسمع ما سأقرأ. وقرأتَ:

في حروفي نقط حذف كثيرة...

لسان اللهب يضاعف نقط الحذف فيها...

كاحتراق اللقاء، واحتراق الفراق.

كذلك تأكل النار أرق الشموع وشجاها الصامت،

وتمدني بحبر الرماد..

وكذلك يزدهي شجر اللوز في عيني

لكنه في حضني سراب..

تلك هي الإفضاءة الوحيدة التي قرأتَها علي في الفضاء المفتوح. ولكنني داخل الغرفة شممت رائحة أوصال حروفها المحروقة، ورأيت الرماد يتزايد في

الوعاء النحاسي، ونقط الحذف تتضاف إلى نقط الحذف في معابر العطش..

كنت أنام في حجرة الدرس التي أعَلّم الأطفال فيها نهارا، وأحولها مأوى لي ليلا، فكان البيت الذي يسكنه فاضل المطري امتيازا بالقياس إلى وضعي. ولولا ضيق غرفته الوحيدة التي تشغل الكتب معظمها، ولولا رغبته في عزلته التي يحرص عليها، لشاركته السكن. ولكنني احترمت رغبته، وأخذت أزوره على فترات، وربما بِتُّ في ركن من غرفته، خاصة حين يتدفأ الليل أو ترتفع حرارته ويقصر زمنه..

على أرض الغرفة تجمدت بقايا الشمع النافق، وعلى أغلفة بعض الكتب وعلى الطاولة المدرسية التي يأكل عليها فاضل المطري، ويكتب ويصحح دفاتر تلاميذه.. وبعض ملابسه مثقوبة بلسعات لهيب الشمع، ومثقوبة بها أيضا حاشية نومه وغطاؤه.. لذلك أعجب لماذا لم تُجْهِز النار على أشياء غرفته، بل لماذا لم تحرقه هو ذاته في أجيج لهيبها المتأهب.. قلت له ذلك، فلم يكترث، وقلت له، فقال:

– بيني وبين النار ميثاق، فلا أتخلص منها ولا تتخلص مني.

– ماذا تعني؟

– لا تتعب نفسك بشأني.

– وما شأنك؟

– هو ما ترى..

وانكب على كتابه وتركني أَنْكُتُ ما تجمد من الشمع على الطاولة.. لحظة، ونهضت لأغادر إلى السوق الأسبوعي. سألته:

– هل تريد من السوق شيئا؟

– أريد فقط لفيفة شمع.

– فقط؟

– فقط.

– ولكن الشموع كثيرة عندك.

– الشموع رموز، وأرغب في المزيد منها.

– لماذا ترغب في المزيد؟

– قلت لك الشموع رموز، وأريد الكثير منها حتى أقرأ كل هذه الكتب التي تراها وأقرأ غيرها..

حين أحس ضيقه أصمت أو أغادر. ويتهيأ لي أحيانا أنه يمدني بالكتب التي يمكن أن تجيب عن أسئلتي أو تستحثها. بل يتهيأ لي أنه يدنيني من المحرقة خطوة خطوة.. فقد صرت لا أسأله ماذا يريد، وإنما أحضر الشموع كلما زرته، فيلقاني باسما، ونتبادل كلمات مقتضبة، وينزوي كل منا في مكان من الغرفة، وننغمر في القراءة.. وإذا خرجنا معا في جولة بين الحقول، فالغالب أن يسألني عما قرأت أو يحادثني عما قرأ..

فاضل المطري.. أذكر أنك حادثني يوما عن إيكاروس، الشاب الذي جذبته طلاقة الطيران في الفضاء الرحب، فحلق بجناحين أُلصقا على جسده بالشمع.. حلق جهة عين الشمس، التي أذابت حرارتها الشمع، فوقع المحلِّق في عرض البحر، مقبلا من فضاء رحب إلى فضاء رحب.. أذكر أنك حادثتني عن إيكاروس، وكانت في صوتك حرارة لهيب الشمع وأرق دمعه المسفوح. وأذكر أنك قرأت علي قصيدة شَبَّهْتَ فيها امرأة بشجرة شمع، فقلت لك: ستكون امرأة ثلجية في الشتاء، سرابية في الصيف، فكيف ستحضنها؟! فقلت لي: تبصر الحالة بالإحساس لا بالحس، بالخيال لا باللمس.. ولم أجادلك، فالشموع

في ذاتك رموز تسكنك، حتى إني لأراك طائرا أبيض بجناحين من شمع أخشى عليهما قيظ الصيف اللافح..

وفي آخر تلك السنة والصيف على الأبواب، بلغك إشعار انتقالك إلى المدينة، بعد سنوات طويلة من عملك في القرية.. وجئت لأساعدك في حزم الكتب التي هي كل رصيدك.. قلت لي: سأترك لك غرفتي وأترك لك بعض الكتب لتتذكرني.. فقلت لك: لن أنساك فقد سكنتَ أعماقي.. وانتقلت أنت.. وعدتُ أنا إلى القرية بعد عطلة الصيف، عدتُ طائرا أبيض يخفي عن لفح الشمس جناحيه الشمعيين.. سكنتُ البيت الذي كنت تسكنه، وتضاعفت وحشتي بانتقالك.. آويت إلى غرفة البيت الوحيدة الكئيبة، التي لم تغب عنها ولا عني خيالا.. كانت كتل الشمع متجمدة على أرضيتها وقد غطاها الغبار فمالت إلى السواد.. أول ما دخلت الغرفة أشعلت شمعة واستحضرت بعض شعرك، وأدهشني أنك تركت الوعاء النحاسي بعد إفراغه من الرماد، تَرَكْتُهُ حيث هو فماً مفتوحا على صوت كتيم، لعله إشارة نداء، أو علامة رغبة.. هل هي رسالة إليّ؟ وبأي معنى؟.. تدبرت الأمر طويلا، وخطر لي أن أجعل الوعاء النحاسي شمعدانا تحترق فيه الشموع بدل الحروف. ففعلت.. ونادمت الكتب على الضوء المتلعثم في سهر طويل، تحترق في زمنه المديد الشمعات، ويتوهج ضوؤها كلما قرّبتُ الكتاب منه، فأحار في تفسير شراهة النار إلى الحروف، وأحار في تفسير إحراق فاضل المطري لقصائده المفعمات بأسرار الشموع وأسرار ذاته.. وفي ليلة شديدة البرودة، انكمشت في ركن الغرفة حالما بدفء نافر، فأقبل عليّ فاضل المطري خيالا أو حقيقية مجازية، أو حلما.. لا أدري.. لكنني متأكد من أنه جلس قريبا مني، بمحاذاة الوعاء النحاسي، وقال لي: إني سامعُكَ ومسامرُك فاقراً ما كُتِبَ في تلك الورقة، وأشار إلى ورقة في يدي.. وبمشاعر مستوفزة، قرأت:

هذا اللهب الذي يحدق في مسافتي،
هل هو نديم أم عدو في ثوب حبيب..
في ضوئه المتلعثم رشح فراغ رهيب،
وفي هشاشته نزوة وحش متربص
هل كنت تطعمه الحروف قربانا
ليُبقي على نبض الروح،
أم أن نبض الروح هو اللهب الذي
يطلب القربان؟!.

وأحسست بدفء عجيب ينفذ إلى وحشتي المقرورة، من سريان سخونة لهب الشمعة في جسد وعاء النحاس، فغفوت لحظة، تسلل خلالها اللهب إلى الورقة المكتوبة في يدي، فالتهمها ولسع أصابعي، فصحوت مذعورا على ورقة تتلوى في بؤرة النار وسط الوعاء النحاسي، ويخلف احتراقها رمادا له رائحة العرق والأرق والظمإ الفاتك..

■ ■ ■

دودة الفاصوليا

الزهرة رميج

كان عقلها لا يتوقف عن التفكير وهي منهمكة في تنقية قرون الفاصوليا الطرية. صدرها منقبض. روحها هائمة تطفو بين السماء والأرض... عين هنا، وعين هناك... قدم في النار. وأخرى تتلمس طريقها نحو الجنة.

طيلة هذا الصباح، ويدها ترتعش... ما إن تمسك بشيء حتى يسقط. كأن تلك اليد تحولت فجأة إلى مجرد قفاز مطاطي رخو كالذي تستعمله عندما تريد غسل الأواني لتحافظ على نعومة يديها ولمعان أظافرها المصبوغة... كأنها في حاجة إلى يد بشرية أخرى تتلبسها لتسندها وتقوي من عضدها.

ازداد ضيق صدرها وهي تتذكر المزهرية التي انزلقت من بين يديها قبل قليل وتحولت إلى شظايا متناثرة. أعوذ بالله! ما هذا الفأل السيء؟

في مثل هذا اليوم من الأسبوع المقبل، سيتحقق الحلم الذي شغلها سنة كاملة، لكنها لا تفهم لماذا يحل القلق والتوتر محل الفرح؟ ولماذا تسترجع الآن كلام صديقتها التي عادت مؤخرا من إسبانيا... تسترجع ذاك الكلام الذي لم تعره في حينه اهتماما وفسرته على أنه مجرد حيلة لثنيها عن عزمها وإبقائها سجينة هذا الجحيم القاتل الذي يتحول اسمه – ويا للعجب العجاب!– إلى «وطن» على ألسنة من يهرب

منه ويتخلص من عذابه إلى الأبد! هكذا هم الناس! لا أحد يريد للآخرين أن يرقوا إلى مكانته وينعموا بنفس العز الذي يعيش فيه! ما عدا من يسقط في الرذيلة! فهؤلاء تجدهم يعملون المستحيل من أجل إسقاطك في فخاخهم! لكني لن أسقط! وسأخرج من هذا الجحر المظلم إلى ذلك العالم المبهر الذي يتحول فيه الشخص العادي بعصا سحرية لامرئية، إلى نجم ساطع. بهذا المنطق، أقنعت نفسها آنذاك. لكنها الآن تجد ذلك الكلام يرن في مسامعها رغم أنفها. «الحياة في إسبانيا جحيم! جني ثمار الفراولة طيلة النهار يقصم الظهر ولا مجال للراحة! عين المراقب لا تغفل لحظة !أما السكن... فزرائب المواشي أحسن حالا منها!»

ازداد إحساسها بالضيق. هل تستطيع التكيف مع ظروف العمل في الحقول الإسبانية وقضاء النهار بكامله منحنية، تملأ الصناديق الخشبية بحبات الفراولة، هي التي لم تعش يوما في البادية ولم تمارس أعمالا شاقة؟

أحست بالدوار. استعادت بالله من الشيطان الرجيم الذي لم يحْلُ له أن يوسوس في صدرها إلا في هذا الوقت بالذات، الذي أصبح فيه تحقيق الحلم قاب قوسين أو أدنى! المبلغ المطلوب جاهز، والكونطرادا جاهزة وموعد استلامها الأسبوع المقبل، أي في مثل هذا اليوم بالضبط، فلماذا تشعر بكل هذا القلق؟ بل لماذا تشعر بالتردد ينخر إرادتها الصلبة التي لم تؤثر فيها من قبل لا نصائح الأهل ولا الحكايات التي تسمعها عن معاناة المهاجرين؟

كانت يداها تعملان بشكل آلي وعقلها لا يتوقف عن التفكير عندما رأت دودة خضراء فوق هضبة الفاصوليا تمد رأسها في اتجاهها. شدتها سرعة حركتها وطريقة زحفها المثيرة. تظهر وتختفي ثم تظهر مجددا في مكان آخر من ركام الفاصوليا. نسيت همومها وانشغلت كلية، بالدودة التي تلعب معها لعبة الغميضة. عندما تختفي الدودة تنشد عيناها إلى قرون الفاصوليا علها تلتقط حركة ما تكشف عن مكان وجودها. لكن الدودة تفاجئها بالظهور في المكان غير المنتظر! يا لها من حرباء! تحسن التخفي مستفيدة من لونها الأخضر الذي لا يختلف عن لون الفاصوليا! رأتها تزحف بسرعة في اتجاهها. بدت لها كغزالة صغيرة تقفز برشاقة في غابة فسيحة! ها هي تقترب أكثر فأكثر... تمد رأسها في اتجاهها وتنظر إليها بعينيها الدقيقتين وكأنها تقول لها: «لقد غلبتك!» بل بدا لها وكأنها تخرج لسانها في تحد واضح، كي تغيظها! يا لها من طفلة مشاغبة!

أنارت ابتسامة السعادة وجهها المتجهم وهي تقرر قبول هذا التحدي. سأحرمك أيتها الدودة العفريتة من ركام الفاصوليا وأفوت عليك فرصة الاختباء في أعماقه! سأضعك في مكان مكشوف! أرني عندئذ حنة يديك... واثبتي إن كنت حقا تتقنين لعبة التخفي!

وضعت الدودة في الصحن الأبيض الذي ترمي فيه فضلات الفاصوليا. هنا، لن تجد قرونا طويلة متشابكة تختبئ بداخلها وإنما رؤوسا وأذنابا صغيرة لا توفر لها أية حماية!

واصلت تقطيع الفاصوليا وعيناها لا تفارقان

الدودة الخضراء. فجأة، غابت عن أنظارها! ترى، أين اختبأت؟ كيف استطاعت الإفلات من نظراتها المتيقظة؟ توقفت عن تقطيع الفاصوليا وراحت تدقق النظر في الصحن... لكن الدودة لم تظهر كما لم تظهر أية حركة تنم عن وجودها. استعانت بأصابعها باحثة عنها وسط القطع الصغيرة الخضراء، ظنا منها أنها تكورت على نفسها لتصبح بحجم إحدى هذه القطع المتناثرة. لا أثر! هل يعقل أن تكون قد تسللت خارج الصحن في تلك اللحظة الدقيقة التي ترمش فيها العين؟! رفعت الصحن إلى أعلى. مرة أخرى، لا أثر للدودة! راحت نظراتها تستكشف السطح المزركش لمائدة المطبخ. وجدت صعوبة بالغة في تتبع أثرها عبر سلال الفواكه المستنسخة التي تزين الغطاء البلاستكي. أربكتها الأوضاع المختلفة للسلال التي تعكس تلك الفوضى المنظمة التي يتحدث عنها الفنانون عادة. كما أربكها إصرار الرسام على إدخال بعض الأوراق الخضراء في تشكيلة الفواكه المكونة من العنب والتفاح الأحمر والبرتقال والمشمش، ووضْعِ أخرى على شكل عنقود يتدلى خارج السلة. زادت من حدة هذا الارتباك الخطوط المتقاطعة ذات الألوان الخضراء التي تخترق الخلفية الزرقاء السماوية التي رسمت عليها السلال، والتي تمتد إلى ما لا نهاية. بدا لها أن تتبع الدودة في هذا الفضاء الغاص بالألوان أمر صعب للغاية، لذلك حصرت بحثها فقط في اللون الأخضر. توقفت في البداية عند السلة الأولى التي كانت أسفل الصحن الأبيض. بدأت برؤوس الأوراق المطلة من بين الفواكه، ونزلت بنظراتها، متتبعة الأوراق المتساقطة في شكل عنقود، ثم انتقلت إلى الخطوط الخضراء بعدما حددت لها إطارا يسهل عليها عملية البحث. عندما تأكدت من عدم وجودها لا في السلة ولا في محيطها، انتقلت إلى السلة الثانية وواصلت البحث بنفس الطريقة. لم تكن تجد صعوبة في البحث داخل الأوراق وإنما في تتبع الخطوط الخضراء العريضة بنظراتها وتستعين أحيانا بأصابعها للتأكد من أن الدودة لا تلعب معها لعبتها الحربائية. فكرت أنها قد تتمدد إلى أقصى حد لتستوي مع هذا الخط العريض فتوهمها بأنها مجرد رسم. لذلك كانت تتقدم ببطء وحذر شديدين، وكأنها تبحث عن متفجرات في حقل ألغام. أعادت الكرّة مرات عديدة وهي تتوقف عند السلال المتناثرة أمامها، لكن بحثها باء مرة أخرى بالفشل. أمر غريب! هل تحولت الدودة إلى فراشة وطارت في غفلة منها؟

أحست بالضيق. عادت الكآبة تخنق أنفاسها. عادت الأفكار تتقاذفها.

فجأة، لمحتها تخرج من قلب الفضلات وتزحف بسرعة مذهلة قاطعة المسافة الفاصلة بينهما. أحست بالفرحة الطفولية تعود إليها. يا لك من جنية حقا! لقد غلبتني وها أنا أقر بالهزيمة! ولكن، أخبريني بالله عليك، أين كنت مختبئة؟ تمنت لو كانت تفهم لغة الحشرات... تمنت لو تستطيع معانقة هذه الدودة! شعرت بدفء غريب يغمر جسدها وهي تراها تجري في كل اتجاه داخل الصحن... تبدو في قمة الحيوية والنشاط! تُمدِّد جسمها إلى أقصى حد حتى تظهر تقاطيعه المكورة وتتجلى تفاصيله الدقيقة بكل وضوح. وهي تتأمل حركة الدودة النشيطة وجمالَها ولونَها الأخضر اللامع، شعرت بأنها وقعت في غرامها!

نسيت موعدها مع الوسيط الأسبوع المقبل... نسيت الكونطرادا... وإسبانيا... وحقول الفراولة.... لم يعد يشغل تفكيرها شيء غير هذه الدودة العجيبة! كأنما انتقلت إليها عدوى المرح والنشاط. أحست بتلك الغمامة السوداء التي كانت تجثم فوق صدرها تنزاح، وبتنفسها يستعيد إيقاعه الطبيعي، وبيديها تسترجعان قوتهما، وبرأسها يتحرر من الصخر الذي كان يحمله...

عندما انتهت من تقطيع الفاصوليا وأرادت رمي فضلاتها، جمدت في مكانها. هل ترمي بهذه الدودة أيضا في صندوق القمامة؟ لا. لا يمكنني خنقها بيدي! خاطبت نفسها. لا يمكنني فراقها! سأحتفظ بها إلى جانبي. لا شك أن الله بعث بها إلي لتخفف عني ثقل أيام هذا الأسبوع الذي سيتحدد فيه مصيري!

أخرجت الدودة من الصحن. وضعتها في قارورة زجاجية مربعة الشكل ومتوسطة الحجم. تركت القارورة مفتوحة وثبتتها جيدا فوق الرف المقابل لنافذة المطبخ لتؤمن لها النور والهواء. أصبحت الدودة شغلها الشاغل. من وقت لآخر، تطل عليها وتتفقد أحوالها. بدت لها سعيدة بحياتها الجديدة ومستمتعة بحالة الاسترخاء والكسل اللذيذ بعد ذلك المجهود الكبير الذي بذلته طيلة الصباح. في اليوم التالي، وجدتها لا تزال في نفس المكان من القارورة. إنها نائمة، فطاقة الأمس الشديدة أرهقتها بدون شك! أرادت أن توقظها، فأخذت عودا من أعواد تنظيف الأسنان وراحت تدغدغ به جسمها وتدعوها للعب معها. تحركت الدودة قليلا، غير أنها لم تستجب لدعوتها، إذ لم تتعلق بالعود ولم تمارس ألاعيبها العجيبة. ما بها؟ لماذا لا تشاركني اللعب ولا تمد لي عنقها ولا تعبر عن فرحتها؟ انتبهت لأول مرة إلى حبيبات سوداء متناثرة حول الدودة الخضراء. من أين جاءت هذه الحبيبات والمكان نظيف والهواء نقي؟ أهو برازها؟ إلهي، كيف لم أفكر في إطعامها؟ فتحت الثلاجة. لا وجود فيها ولو لقرن واحد من الفاصوليا! تساءلت: هل تتغذى من الفاصوليا فقط أم من كل النباتات الخضراء؟ أخرجت ورقة نعناع طري ووضعتها داخل القارورة. ورقة واحدة تكفيها!

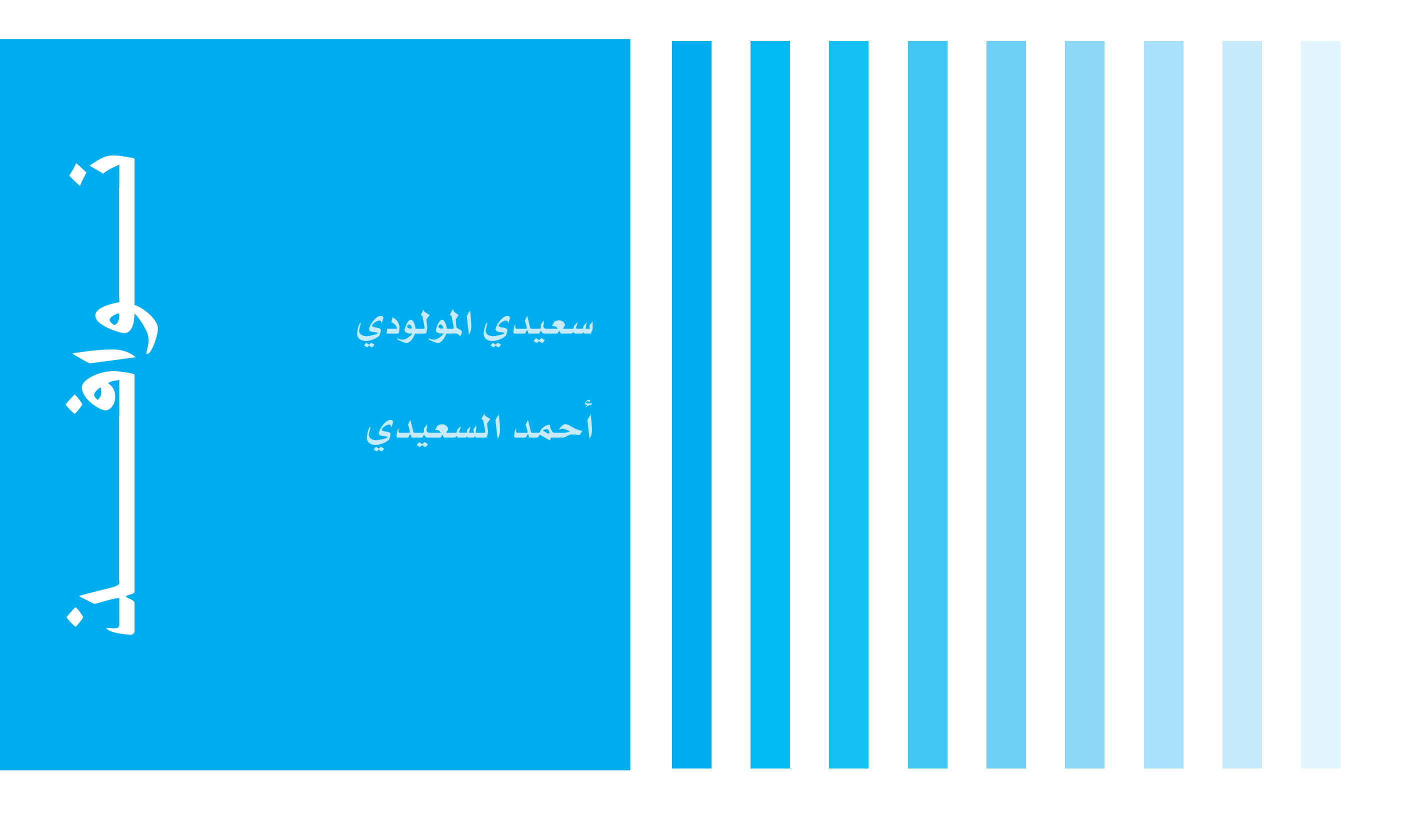
في اليوم الثالث، تفقدت أحوالها كالعادة. لكنها لاحظت أنها لم تغادر مكانها وأن ورقة النعناع لا تزال على حالها. هل هي مضربة عن الطعام؟ لا. أكيد أنها تتغذى بحجم معدتها الميكروسكوبية. رغم محاولتها طمأنة نفسها إلا أن القلق لم يفارقها. هل ستموت؟ دغدغتها بالعود، فتحركت قليلا. حمدا لله! لا تزال على قيد الحياة!

ذبلت ورقة النعناع، فقدمت لها أوراق البقدونس. لكن حالتها مع ذلك لم تتحسن. مع توالي الأيام، تحول لونها من الأخضر اللامع إلى بني باهت. تقلص حجم جسمها وعدد تضاريسه الكروية إلى أن أصبح في اليوم السابع مجرد قَشّة صفراء، يستحيل على من يراها أن يفكر في أنها تنتمي إلى عالم الحشرات وأنها كانت يوما ما دودة جميلة بخضرة زاهية ونشاط غريب !

تذكرت موعدها مع الوسيط الذي سيحضر لها الكونطرادا. الليلة، سيتحقق حلمها! غير أنها لم تشعر بالفرح الذي كانت تتخيله. ظلت صورة

الدودة تشغل تفكيرها. ما الذي جعلها تموت رغم النباتات التي قدمتها لها؟ أهو حرمانها من عالمها؟ أهي العزلة التي عاشتها داخل القارورة رغم جمالها ونظافتها والنور الذي يغمرها؟ أحست بثقل الصخر يضغط على صدرها... تراءت لها نفسها هناك، في الأفق البعيد، دودة كبيرة تزحف عبر ممرات حقول الفراولة الممتدة إلى ما لا نهاية... دودة كبيرة تزحف... وتزحف... وتزحف في خط مستقيم لا تحيد عنه. وكلما حاولت رفع رأسها قليلا، في اتجاه السماء، همّ حذاء ضخم بسحقه. عادت تلك الغيمة السوداء تلفها من جديد وتدخلها متاهات لم تعرفها من قبل.

■ ■ ■


نوافذ
سعيدي المولودي
أحمد السعيدي

المدخل الأدبي إلى «الترجمانة الكبرى في أخبار المعمور برا وبحرا» لأبي القاسم الزياني

سعيدي المولودي

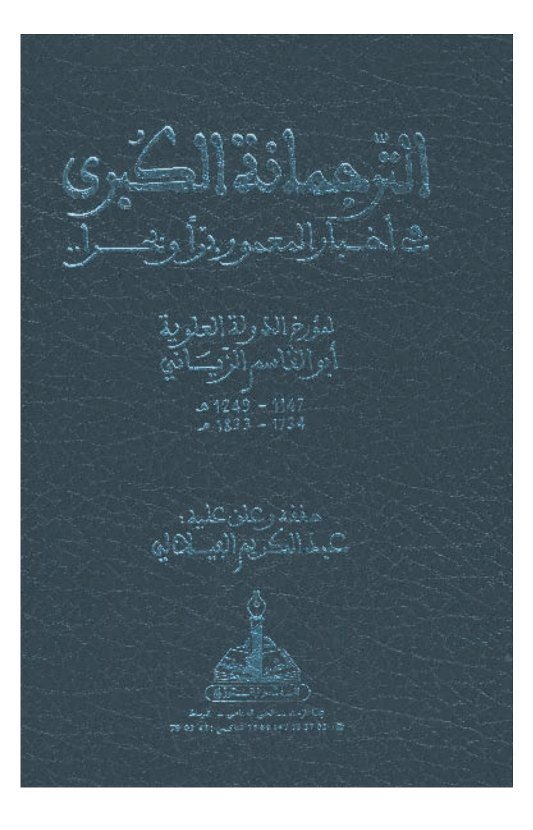
تقودنا صيغة عنوان **الترجمانة الكبرى**[1] إلى انطباع عابر مؤداه أن طبيعة الكتاب تنحو منحى الشمولية والإحاطة والاستغراق، وهي الأبعاد الدلالية التي يكشف عنها الجزء التالي من بنية العنوان: «في أخبار المعمور برا وبحرا، مما يشي بضرب من ادعاء امتلاك القدرة الفائقة على التقصي واستقصاء كل ما يتعلق بأحوال ووقائع المعمور، وبهذا يضع العنوان ثقل العالم والمعمور وأخبارهما في صلب مقصدية أبي القاسم ويعضد بشكل صريح خلفيات ودواعي وغايات تأليفه، سيما وأنه لا ينكر هذا البعد إذ يقول في خاتمته للكتاب «هذه الرحلة المسماة: الترجمان الكبرى التي جمعت مدن المعمور كله برا وبحرا» بل إنه يصر على المنحى الشمولي لها حين يستعرض مزاياها وأفضالها، إذ إنها بالإضافة إلى احتوائها واستيعابها لما سبقها من مدونات إخبارية تنهض بإبراز ما تم إغفاله وما لم تستشعره تلك المدونات، وتم توشيتها أو تحليتها بكثير من النوادر والحوادث والحكايات التي جلبها المؤرخون الكبار.[2]

إن بعد الشمولية بهذه الصيغة يضعنا أمام ما يمكن أن ندعوه نموذجا للكتابة «الموسوعية» المتحررة، بمعنى ما، تسعى إلى تجاوز موضوعاتها وخلق مناطق تماس وتقاطعات وقواسم إيقاعية مشتركة بين حقول معرفية متعددة مثيرة للالتباس في الواقع، وهو ما يؤشر لذلك النزوع أو الرغبة في التعبير عن امتلاك مفاتيح العلوم والمعارف، لذلك احتوت الترجمانة أطيافا وضروبا من المعارف التاريخية والاجتماعية، والسياسية والجغرافية والفقهية واللغوية والأدبية، وأضحت فضاء لتعانق

وتعالق وتشابك الكثير من الحقول المعرفية، مما يفرض على القارئ عبء الانتقال المضني بين حركة تداخل هذه الموضوعات المتشابكة في ثناياها وحركة تقاطبات المتن والهامش.

وليس بمقدورنا مجاراة وطأة هذه التشابكات أو التداخلات المعرفية في الترجمانة، لذلك سنقف على عتبات المدخل الأدبي لها في محاولة لإبراز بعض مظاهر الاختراق التي تحققها سلطة الأدب في سياقاتها ومعالم الإقامة داخل تجاذباتها وجدليات المجاورة التي تعهد بنيتها.

لا يعني هذا، بطبيعة الحال، أن البعد الأدبي غائب في هذا السياق، فالترجمانة منجز أدبي بامتياز، فهي سيرة تاريخية ذاتية، وسجل خاص لمواقف الكاتب ورؤاه ومشاهداته وملاحظاته وخبراته وتجاربه في الحياة، وهو ما يعني أنها نص يؤسس لسلسلة من العلاقات تتناسل وتتعانق عبر حقول أو نصوص متعاضدة متقابلة أو متجاورة ومتكاملة. إضافة إلى أنها من حيث بنيتها الأسلوبية، غالبا ما تقوم على تقنية السجع، وتجسد بذلك مظهرا لمحاولات استثمار شاق وعسير لطاقات اللغة ودلالاتها وإضفاء الرونق والجمال وضروب التنميق على طرائق أدائها الأسلوبي والتعبيري. وقد توحي هذه الصيغة بنوع من التفكك أو الشتات غير المنتظم الذي يمكن أن يكسر أو يدمر نسيج وتماسك مستويات الكتاب، غير أن الأمر ليس كذلك، إذ إن بنيان الترجمانة يستقطب بحريته تلك عوالم لا مؤتلفة ليسوقها إلى مجرى التداخل والتآزر والتفاعل بما يشد لحمتها الدلالية والموضوعية.



ويعلو دور الأدبي أو يهبط، يظهر أو يختفي، يحضر أو يغيب تبعا لاحتمالات تغيرات حركة التاريخ ووقائعه وتوتراته عبر تضاريس الترجمانة، وغالبا ما يكون الحضور قائما على خلفية استثمار طاقة التمثل الأدبي الشعري أو النثري وكثافتهما الدلالية لترسيخ حقائق تاريخية واجتماعية وثقافية أو أخلاقية، وتأكيد مشروعيتها أو شرعيتها، وجعلها أداة لضبط هذه الحقائق في أصولها المختلفة، ومن ثم يتم استدعاء الأدبي من باب دفع الشبهة أو البحث، أو الإلحاح على إضفاء المصداقية أو اليقينية على كثير من المواقف أو الأوضاع والحالات التي يوظف في سياقها.

ويعني هذا الإجراء اعترافا أكيدا بسلطة الأدبي، وقوته المنطقية المتصلة بتعزيز آليات التفكير والإقناع، وإبراز معالم هذه السلطة من خلال قدرته الكامنة على تأصيل الحقائق والوقائع وجعلها ملزمة وثابتة. ولأن الترجمانة سيرة ارتحال أي أن نصها مشدود لإيقاعات الحياة المتقلبة وما راكمته من تجارب ومستويات إدراك واستكشاف، فإنها بالضرورة فضاء أرحب تتصارع وتتفاعل داخلها أشتات حيوات متعددة تبني سياقاتها الحاضنة وحدة التفاصيل، وخلق حدود ترابطات تؤمن حدود السيرة وتلويناتها الأكثر عرضة للانفلات، وليس غريبا أن نقول إن أبا القاسم الزياني جعل من خط سيرته الشخصية مركزا للانتشار وبناء سلسلة من الأحداث المترابطة ضمن متغيرات تؤسس أفقها كنص مفتوح

يعيد إنتاج ذاته من خلال عوالم منظمة لاشتغالات السياق وانشغالاته.

والسيرة هنا لا تلتزم خطا أفقيا في حركتها، وإنما هي سيرة ترحال تقدم نفسها عبر استثمار ميراث كثيف لطرائق استعادة الماضي وربطه بدائرة الحاضر ضمن الأبعاد الزمنية والمكانية المتاحة، وفي العمق يبدو أن الخيط الواصل، الحاضر والساري في ثناياها هو ما يربطها بسلسلة من الوقائع المفاجئة التي تؤرخ للحظة الإحساس بالألم أو السقوط أو الانهيار أو الصدمة أو«النكبة» على حد تعبير الزياني نفسه، وكأن الأمر يتعلق بتاريخ خاص للمعاناة غير المألوفة وللحظات الانكسار والإحباط ومحاولة الكشف عن مرارة الواقع ومأساويته وتاريخ الانقطاعات أو القطيعات بين الزياني واختياراته الفكرية والسياسية والثقافية.

وإذا كانت الترجمانة، على المستوى العملي، هي ترجمة أو نقل أو وصف لمشاهدات وتقييدات الزياني لوقائع رحلات ثلاث قام بها ما بين سنة 1755 و 1792 إلى كل من مصر والمملكة العثمانية والمشرق العربي، فإن حركتها في الواقع ترسو على إيقاع ما سماه «النكبات» التي يبدو أنها المفاصل الكبرى التي يسعى إلى تعريتها وإبراز آثارها المكنة على مختلف ضروب العلاقات التي تدخل في خبراته المعيشة، وهي سبع نكبات تترامى عل أطرافها أو أنقاضها كل وقائع الترجمانة وتتجاوب أصواتها وسياقاتها المتضافرة.

ويمكن اعتبار هذه النكبات بؤرة استقطاب وعنصر اجتذاب لحضور « الأدبي» وانبثاثه في تموجات الترجمانة ومتحولاتها إذ إن انتظامها وسياقاتها، إلى حد بعيد، هي ما يشكل الجوهر الأكبر الذي يوجه شكل الحضور وطبيعته، وهو ما يحملنا للقول إن قراءة الترجمانة ينبغي أن تتكئ على هذه العتبة حرصا على احتمالات إدراك قيمها الدلالية وعلاقاتها بالمتغيرات الأخرى، وما يعضد هذا المنحى أن تعاقب لحظات السقوط أو زمن النكبات بوجه عام يتوافق، بشكل أو بآخر، مع حضور واستحضار أو استدعاء الأدبي، وعبرها يكتسب قيمته ووظيفته المركزية كسلطة دلالية.

وتتصل النكبات لدى الزياني بلحظات الانكسار والسقوط والتلف كما يقول، **فالنكبة الأولى** حدثت مع الرحلة الأولى حيث تكسر مركب عائلته قرب مرسى الينبع «وتلفت البضاعة والأسباب» و«تلف الوسع».[3] **والثانية** لما أبعده السلطان محمد بن عبد الله بعد أن تقلب في منصب الكتابة ولقي ما لقي من زعازع أرياحه ورعده وبرقهن ووقف على باب الندبة وأقام بين الهلكة والتلف، حيث نفره مدة عشر سنوات.[4]

أما الثالثة فهي اعتقاله وأسره من طرف السلطان مولاي اليزيد،ويقول عنها: «...فلم أشعر إلا وأنا في قبضته أسير، وفي الغل والضيق الشديد العسير،وكل ما عندي من الدور والأسباب محوز، وممنوع مما يجوز وما لا يجوز».[5]

والرابعة تتصل أيضا بمعاناته مع السلطان اليزيد، فبعد أن عفا عنه سرحه ورده لخدمته، وألحقه بسلك كتبته، وثب عليه بعد شهور وثبة الانتقام، حيث أهين في حضرته وضرب حتى الغيبوبة وهدد بالقتل، وتم سجنه بالعرائش شهرا ليستقدم بعد ذلك على الرباط ليجلس لقتله في نشاط وانبساط، كما يقول، وقد ظل سجينا بالرباط إلى أن بلغ خبر موت اليزيد فسرحه أهل الرباط، وقدم لفاس ليبايع السلطان مولاي سليمان.[6]

أما الخامسة فهي انهزامه وهو في طريقه لتقلد ولاية وجدة، بعد ما عينه السلطان مولاي سليمان لهذه المهمة،إذ اعترض سبيله بعض الثوار من عرب أنكاد، ووقعت الواقعة فانهزم أبو القاسم ومن معه ونهب العرب ما عندهم من صامت وناطق وصاهل وناهق، واختار طريق الفرار إلى وهران ثم منها إلى تلمسان.[7]

أما السادسة فكانت حين نفره السلطان مولاي سليمان بعدما عاد لخدمته وقلده أمر الكتابة، إلى

أن حصل الملل وكثرت المكائد من الأقوام فنزل لرتبة النكبة، ووقف مرة أخرى على باب الندبة، وكان أن اختار طريق التوبة والجلاء والغربة والاعتكاف واعتزال الناس طلبا للسلامة.[8]

أما السابعة فهي مصابه في فقدان ولده.[9]

وخط سير هذه النكبات إلى حد بعيد هو ما يوجه ويتدبر طاقة استدعاء «الأدبي» واستجماع سلطته لدعم واحتواء واحتضان واستيعاب قوة صدمة الحوادث ووطأة النكبات.

أما شكل حضور الأدبي فينهض على آلية استدعاء مجموعة من النصوص الشعرية والنثرية، وفق مبدأ الانتقاء تبعا لتنوع وتعدد مواطن استثمارها وسياقات توظيفها، لا باعتبارها مجرد أداة تزيينية فحسب بل باعتبارها سياقا لخلق مناخ ثقافي يضفي أحيانا صفة الإطلاق على مجموعة من القيم الاجتماعية وإدراك بعض الوقائع في صورتها الطبيعية والتاريخية الحقيقية، وغالبا ما يتوازى الحضور ويتناغم مع مستويات عرض لحظات الاختلال في سيرة أبي القاسم ورحلته واضطراب توازناتها الكبرى.

وتستند الترجمانة إلى النص الشعري عبر استدعاءات لحضور متباين ومتعدد يبني من خلالها إمكانات توطيد أسباب حقيقة أو واقعة ما وترسيخ معناها الحاسم، وموضوعيتها أو يقينيتها المطلقة، وتوشك النصوص هنا أن تكون إطارا منتجا يرعى أبعاد وحيثيات تدعم واقع الإيماءات أو الإحالات التي يتوخى الزياني تصريفها ويسعى على تدمير تفسيراتها الخاطئة الممكنة. ويتم استدعاء هذه النصوص وفق هذه الآليات:

1 ـ استدعاء نصوص شعرية «مجردة» دون نسبة محددة، وغالبا فإن النصوص في هذه الحال تظل محدودة من حيث الكم، إذ لا تكاد تتجاوز أبياتا معدودات أو مقطعات في أحسن الأحوال تتحصن بدلالات محددة يتولى الزياني استثمارها معتمدا مناورة التعميم التي تعتمد الإحالة إلى الغائب، أو المجهول، أو توظيف ألفاظ ذات أفق دلالي عام ومبهم، وفي هذا السياق نجد إحالات من هذا الطراز: قول أو قال القائل، وقد قيل، قول من قال، كما قيل، أو قيل، قال بعضهم، وقال آخر، قال قائلهم.. وهكذا.

2 ـ استدعاء نصوص شعرية من غير إثبات أية إشارة أو قرينة تفتح احتمالات النسبة مما يخلق وهم الاطمئنان إلى أن هذه النصوص من إبداع أبي القاسم أومن قرضه، مع أن الحقيقة غير ذلك، فحين يسترسل في الحديث مثلا عن سفره في درب الحجاز[10] مصرا على ذكر منازله واحدة واحدة، يذكر هذه المنازل واصفا خصائصها ودقائقها مقرنا هذا الوصف بأبيات يبدو من السياق للوهلة الأولى وكأنها من نظمه، ولكن الأمر ليس كذلك.

وصيغة الاستدعاء في السياقين معا مصدر تشويش على هوية النصوص الشعرية، ولكنها رغم ذلك تؤدي وظيفتها ودورها في دعم القيم الاعتبارية الدلالية التي يهدف الزياني لإبرازها أو تكريس أبعادها.

3 ـ استدعاء نصوص شعرية مع نسبتها لقائليها، وتتنوع هذه النصوص بشكل كبير على مستوى انتماءاتها التاريخية حيث يتوزعها شعراء من كل العصور الأدبية العربية في المشرق وفي المغرب والأندلس، انطلاقا من العصر الجاهلي وعبورا بالعصر الإسلامي والأموي والعباسي إلى عصر الزياني. ونصادف في هذا الباب نصوصا لأبي محجن الثقفي والشاعر الكميت، وأبي نواس والمتنبي وابن الوردي وأبي دلامة والشريف الرضي والمعري والبحتري ومجنون ليلى والصنوبري والشافعي وأبي علي الحسن اليوسي.. وتتباين المواقع التي يلجأ فيها الزياني لاعتماد هذه النصوص لكنها تظل دائما أداة ترسيخ أو تأكيد وعنصر إيحاء في السياقات التي تحتضنها وتنتظم في مجاريها. وفي الغالب فإن صيغة الاستدعاء هنا تقتصر كذلك على نصوص شعرية قصيرة، أبيات أو مقطوعات

بحسب الموضوعات التي تؤازرها أو تعضد غاياتها وأغراضها.

4 ـ استدعاء واستقطاب أو إنزال نصوص شعرية ـ قصائد ـ تامة، يجتذبنا الزياني عبرها إلى عتبات الفهم الملائم أو الإحاطة بمجموعة من المواقف أو الأوضاع أو الحالات أو الرؤى التي تلتقي مع جوانب شخصية تاريخية أو ثقافية من وقائع الترجمانة، ويتبنى أحكامها وقيمها ومضامينها.

ومن النصوص.القصائد التي يتولى استدعاءها قصيدة الوزير المغربي[11] وقصيدة أبي الفتح البستي[12]، وكان الداعي لاستدعائهما واستحضارهما كما يروي بعد نكبته السادسة أنه اختار الجلاء والغربة والترحال وتوجه إلى زاوية الشيخ اليوسي ولما بلغ الزاوية ودخل بابها رأى رجلا على كرسيه محاطا بمجموعة من الطلبة وسمعه يقول وكأنه يقرر للقوم «من قرأ قصيدتي المغربي والبستي لا يحتاج إلى مشير ولا خبير ففيهما من فصول السياسة والتدبير ما لم يجتمع في ديوان صغير أو كبير»[13] وتأثر بقول الرجل واشتغل بالبحث عن القصيدتين عدة أشهر إلى أن وقف عليهما في «حياة الحيوان الكبير» للدميري، وكان فيهما دواؤه كما زعم.[14]

وقد أثبت القصيدة التي نسبها للوزير المغربي وهي أربعة وخمسون بيتا ومطلعها:

صرمت حبالك بعد وصلك زينب

والدهر فيه تغير وتقلب

والقصيدة أوردها الدميري في حياة الحيوان الكبرى دون نسبة، وقدمها بقوله : «وما أحسن قول بعضهم»،[15] وأوردها كذلك أبو علي الحسن اليوسي في المحاضرات[16] في باب الزهد والمواعظ وسماها «القصيدة الزينبية» في ثمانية وخمسين بيتا ودون نسبة كذلك.وهي لا تنسب إلى الوزير المغربي كما ذهب الزياني، وإنما تنسب إلى الإمام علي، والمرجح أنها ليست له، وإنما هي للشاعر العباسي صالح بن عبد القدوس، ونسبها إليه ياقوت الحموي في معجم الأدباء، حيث قال عنه «كان حكيما أديبا فاضلا شاعرا مجيدا... اتهم بالزندقة فقتله المهدي بيده، ضربه بالسيف فشطره شطرين، وعلق بضعة أيام للناس ثم دفن، وأشهر شعره قصيدته البائية التي مطلعها: صرمت حبالك بعد وصلك زينب...»[17] والقصيدة مشبعة بكثير من المواعظ والنصح، وإرادة تكريس مجموعة من القيم ترتبط عموما بمسلكيات العلاقات الاجتماعية والتمثلات الأخلاقية والدينية، وربما كانت أنسب تعبير عن الموقف الذي وجد أبو القاسم نفسه فيه، في ظل نكبته السادسة، فهي تنطق بما قد يعكس بعض همومه الشخصية أو بعض أوجه الخلاص الممكنة.

وفي استطراداته واستدعاءاته على هامش القصيدة يورد الزياني مقطوعة من خمسة أبيات، ثم قصيدة يمدح فيها ناظمها المبتدع الوهبي كما وصفه، ويورد منها حوالي عشرين بيتا علق عليها تعليقا قاسيا حيث قال:» ليس لها طلاوة ولا رونق مطلعها»،مشيرا إلى أن أمير المومنين لو علم بهذا المدح لكان (من الحين انتقم منه وصلبه،وإن خفف عقوبته سبه ضربه)[18]. ويقوده السياق ذاته إلى استدعاء قصيدة أخرى لأبي حمو الزياني ملك «تلمسان» الذي كان لايقبل عثرة من وقع في إيالته من أهل البدعة بتلك الأوطان»[19] وأثبت منها تسعا وخمسين بيتا، ومطلعها:

تذكرت أطلال الربوع الطواسم

وما قد مضى من عهدها المتقادم

ويعود ليسترسل في استطراداته حول «الوهبي وسبب مدحه»، قبل أن يثبت القصيدة الثانية، قصيدة أبي الفتح البستي التي أتى بها بتمامها كما يقول» لما اشتملت عليه من الحكم والمواعظ ولما جلبت من المحامد والمناقب والفوائد» (20) ومطلعها:

زيادة المرء في دنياه نقصان

وربحه غير محض الخير خسران

وهي من خمسة وأربعين بيتا، أوردها الدميري في ستة وخمسين بيتا وقدمها بقوله» «ولقد أجاد أبو الفتح على ابن محمد البستي صاحب النظم والنثر في هذه القصيدة، وهي قصيدة طويلة طنانة تشتمل على مواعظ وخكم فلنأت بها بتمامها..» [21]، كما أوردها كذلك أبو علي الحسن اليوسي في المحاضرات قبل القصيدة الزينبية في باب الزهد والمواعظ، ولم ينسبها بل عرضها بالقول «من ذلك قول بعضهم» [22] وأثبتها في ستة وخمسين بيتا. وقد ذيلها الجميع بأبيات مضافة غير أصيلة في بنية القصيدة.

ويستدرجه المقام ليستدعي قصيدة الشاعر ابن زريق البغدادي [23] التي تحكي مرارة الوجد والغربة وقسوة المعاناة، وأثبت منها ستا وثلاثين بيتا بعد أن أسقط مطلعها والأبيات الثلاثة الأولى منها. [24]

ويبدو من التعليقات والوقائع التي احتمى بها الزياني أن دلالات ومضامين القصيدة ـ القصائد ـ لقيت في نفسه صدى إيجابيا وتفاعل أو انفعل مع كثير من القيم التي تضمنتها أو أوحت بها.

وضمن الصيغة أيضا يستدعي منظومة من ستة عشر بيتا للإمام المازني الغرناطي وهو يرد على تجويز الإمام الشافعي للرقص والضرب على الطار والشبابة [25]، وقصيدة في مدح السلطان مولاي سليمان لأحمد الحبيب الرشدي من أربعين بيتا [26] وقصيدة لأبي الربيع سليمان الموحدي في مدح ابن عمه المنصور، من عشرين بيتا [27].

5 ـ استدعاء نصوص شعرية لها علاقة مباشرة بالزياني، وهي نصوص أو منظومات تنطق بمدحه أو الإشادة بشخصه ومفاخره وتآليفه، ومن هذا الوجه يورد قصيدة من اثني عشر بيتا لحمدون بن الحاج يمدح كتابه الترجمان بهجة الزمان [28] وأخرى من ثلاثين بيتا لعبد الودود الأندلسي في الموضوع ذاته ومدح السلطان مولاي سليمان [29] ومقطعات وقصائد قصيرة لعبد الواحد التودي [30] وعبد القادر السلاوي [31] وسعيد السوسي [32] في الموضوع ذاته.

6 ـ استدعاء نصوص أو قصائد ومنظومات من إنجازاته الشعرية الخاصة، وقد توزعت نصوصه كثير من تضاريس تحولات الترجمانة ووقائعها، ما بين وصف المعاناة أو المشاهدات أو رصد الأخطار التي لا قاها في ترحاله أو الردود الخاصة أو المجاملات أو المستملحات والطرائف [33] أو الهجاء، فعند وصوله مثلا إلى تونس أرخ لما لقيه من الأكدار وما قاساه في المحجر الصحي لمدة عشرين يوما، رغم استعطاف واستشفاع القائم على الجمرك الذي لم يلن له جانب، مما دفع الزياني إلى هجائه في قصيدة من أربعة وثلاثين بيتا [34]، والقصيدة يغلب عليها النظم وتعتريها اختلالات إيقاعية، أما قصائده الأخرى فيندرج أغلبها في باب المدائح ومخاطبة السلطان مولاي سليمان، فقد خاطبه بعد إكمال كتابه الترجمان بقصيدة من واحد وعشرين بيتا [35] وأخرى أثناء رفع تأليفه البستان إليه من ستة عشر بيتا، [36] ومع تقديم كتابه ألفية السلوك خاطبه بقصيدة من اثنين وعشرين بيتا، [37] ولما وجه إليه السلطان كلمة إعجابه بالترجمان المعرب وما خلفه من أثر وصدى بين معاصريه من الكتاب والأدباء خاطبه بقصيدة من خمس وعشرين بيتا [38] اعتبرها جهاز جاريته الترجمانة الكبرى التي أهداها السلطان مولاي سليمان [39] ثم أرجوزة من ثمانية وثلاثين بيتا خاطب بها السلطان بسبب قطع الفتوى [40]، كما أثبت منظومات جافة تتحكم فيها الكثير من مظاهر الصنعة والتكلف والتوعر نظم فيها سلك أسماء الملوك العلويين إلى ملك الوقت مولاي سليمان، مشحونة بالتواريخ ورموز الولاية والوفاة ونظم عمود نسبهم بشكل يبعث على الملل، مما جعل هذه المنظومات تفتقد في الواقع أية جاذبية شعرية أو جمالية. [41]

وعمليا فإن الفضاءات أو الموضوعات التي

تزخر بها الترجمانة وتتحرك على إيقاعاتها وتبدو وكأنها معنية بالاستكشاف تستبد بقسط كبير من آليات استثمار الشعر في سياقاتها وهي دائما جزء من دورة سيرة النكبات التي واجهها الزياني، واختار أن يضعها على مقاس تقييداته ومعرفته الموسوعية، ولذلك فإن إغواء استدعاء النص الشعري يعكس بشكل أو آخر وجها للتوترات التي تنشأ من صدمة التوقعات،ومن ثم يبدو وكأنه استجابة تتجدد عبر مستويات الرحلة والعلاقات التي تنشأ بين وقائعها، أو تعديلا للسياق من أجل تأسيس أو تسييج «صور» ثابتة ومحددة أو تقرير حقائق ما وتأكيدها.

لذلك فإن سياقات استدعاء الشعر والاحتماء بسلطته لا تتوقف على حافة اعتباره غاية في حد ذاته، وإنما باعتباره عنصرا فاعلا في بناء شامل لإنتاج بعض الحقائق أو تقريرها وترويجها، وإذا كنا نقف على مستوى تنوع أو تمزق وتشتت النصوص الشعرية التي يتم استدعاؤها فإن هذا التمزق يعود إلى طبيعة السياقات التي تستوجبها، وهي نتاج حركة ارتحالات عبر وقائع غير قارة يتداخل فيها الموضوعي بالذاتي وتوجهها عوامل في الغالب تخرج عن سيطرة الزياني، لذلك فإن هذه النصوص تبدو وكأنها كسر أو أجزاء منفصلة تتناثر في صلب ثنايا الارتحالات، غير أنها في الواقع تحفر في اتجاه جمع خيوط الترحال والسرد وإخضاعهما لمنطق الرؤية التي توجه معرفة الزياني وأهدافها القريبة والبعيدة.

أما مجرى هذه السياقات فيمكن توزيع موضوعاتها كالآتي:

– **الحسد والحساد**:[42]ويحضر الحسد كمرجعية لإضفاء أو إعطاء الشرعية لولادة بعض انكسارات الزياني واشتداد معاناته، وقد ساقه كأساس لتعضيد انشغالاته بما حدث له مع محمد بن عثمان في بيت كمال الدين في الاصطنبول[43] حين تحامل عليه وأراد أن ينال من مقامه وحظوته وأهليته ومقدرته العلمية، مما اضطره إلى ستدعاء نصوص شعرية تقع تحت طائلة ضرورة خلق الرابط بين وضعه وأوضاع أخرى شبيهة، عبر توسل حضورها للجمع أو التوفيق بينها، وقد عمد الزياني إلى استعادة نصوص للشعراء : الكميت الأسدي وأبي علي الحاتمي، ومعن بن زائدة..، غير أن ما اعتمده الزياني في هذا الباب يبدو وكأنه ينسخه وينقله نقلا أمينا عن محاضرات الحسن اليوسي[44].

– **الكبرياء والاستعلاء**: في مقامه في تلمسان[45] حيث لا معين ولا أنيس ولا مشير، يذكر الزياني أن رجلا بهي المنظر كان يمر به ويلطخه شزرا، ويميل عنه كبرا يحسب نفسه فوق المريخ والثريان ولكل سأل عنه قيل له: غنه قاضي المواريث، وهاله أمر استعلائه وكبريائه، ويستدعي للسياق بالمناسبة أبياتا للمتنبي والشريف الرضي، ليورد قصيدة من واحد وثلاثين بيتا قالها في هجاء هذا المتكبر، وهي القصيدة التي كانت نافذة إغاثة له، وبوابة التحرر من مراقد وحشته وعزلته عن العباد، لما شاعت بين الناس حيث قصده الناس للأنس والمذاكرة والمساهرة والمحاضرة [46]. ويظهر هنا أن الاحتماء بالنصوص الشعرية ينهض بأكثر من وظيفة واحدة إذ يتحول إلى طقس «علاج» أو انعتاق وانبعاث أو ميلاد جديد، ويغدو أداة استرضاء أو استجلاب للأمان والخلاص الفردي.

– **وصف البلدان والمدائن**: لا يكاد الزياني يقف على مصر من الأمصار أو مدينة من المدائن أو جبل أو واد ليصفها ويقترب من معالمها حتى يغريه المجال ليضفي عليه لمسة جمالية خاصة يستثمر فيها الشعر، لتتكشف له حقائقها بصورة أكثر جلاء، ويزيد الوصف إتقانا وإشراقا، حيث ينهض الشعري بفعل التوصيف الجمالي الذي يضفي على الجغرافيا والتضاريس والطبيعة والمكان مسحة جمالية خاصة ومضافة. لكأن «المكان» بدون إغراقة بهذه الشحنة الانفعالية الشعرية فاقد لجماليته ولتاريخه وصفائه وهويته، وتلوينه بالشعر يسمو به إلى مستوى «مكان تخييلي» يكسر برودته الواقعية، وهو بذلك يضفي عليه بعدا حركيا يوقد طاقته الكامنة والفاعلة على

المستوى الجمالي.

- **الصبر والجلادة**: مع النكبة السادسة ساءت حال الزياني[47]، ولم ير طريقا أمامه غير التأسي بجميل الصبر والرضى بالمقدور والمقدر، ولتبرير الموقف ومواجهة واقعه المرير والعصيب يستدعي نصوصا شعرية (بدون نسبة) كلها تغن وتمجيد للصبر وقوة الاحتمال والجلادة، صنفها في دائرة أحسن ما قيل في الصبر، لتسند وضعه في مواجهة مصيره.

- **الموعظة والعبرة** : يبدو أن الأداء الفعلي لعمليات استدعاء النصوص الشعرية غايته الكبرى الموعظة وأخذ العبرة من خلال الحالات أو الأوضاع التي تحيل إليها أو تنطق وقائعها، بما يحتمل ذلك من استعادة أو احتماء بتجارب ماضية تحمل رواسب تقديس هذا الماضي المضيء بتجاربه ونصوصه، ويعزز حلقة الانتماء أو الانحياز لقيم ومعايير مجتمعية موروثة، ولذا فإن سياق الوعظ والتماس العبرة هو الفضاء الأرحب الذي استدعى فيه الزياني نصوصا شعرية متميزة ذات طاقة تعبيرية مكثفة أكثر اقترابا أو التصاقا بحقل القيم التي دافع عنها، وهي نصوص سمتها الأساسية أنها نصوص طويلة، تميزت باستفاضتها في رسم قواعد في الفكر والسلوك تمد بالتجربة والعبرة، ولأن الهدف هنا واضح ويسعى لترسيخ شكل من أشكال تنميط الممارسات الاجتماعية، وبناء تاريخ من قيم التشابه والتكرار والاجترار في هذه الممارسات أو السلوكات، فإن الزياني اتجه فيها إلى عدم التقيد أو الاحتراز في استثمار كتلة هذه النصوص بكل خاماتها، لإبراز مضامين القيم الكبرى أو الحقائق المطلقة أو المثل التي يرمي لإبرازها وإشاعتها وفرض نمطيتها وإطلاقيتها.

- **العلاقة مع السلطة**: لا نبتعد عن الصواب إذا قلنا عن كل السياقات التي توجه حركة توالي وتوالد الوقائع عبر الترجمانة وبنائها الدلالي العام تتجه إلى التعبير عن صيرورة العلاقات القائمة بين قطبين : المثقف أو العالم والسلطة، فالرحلة تبدو وكأنها بناء وتأريخ لهذه العلاقة عبر منحنيات توترها أو صفائها، ولذلك فإن التحولات أو التغيرات الكبرى في هذا التاريخ ذات علاقة مباشرة ومتينة مع لحظات اختلال التوازنات في هذه العلاقة، وهو ما يخلق لدى الزياني مأزقه الوجودي الخاص، ويزيد وضعه لبسا وبؤسا وتعقيدا، وقد استدعى في هذا الباب نصوصا تصب في مجملها في اتجاهين متقابلين ومتعارضين:اتجاه الولاء واكتساب عادات الوقوف بأعتاب الملوك، واتجاه التحذير من خدمتهم وأخذ مسافة ابتعاد عن التذلل بأبوابهم أو التماس وصالهم.

- **الخمريات**: في مقامه بقسنطينة قدم الزياني على «الباي» وأكرمه، وحضر إحدى مسامراته الليلية، وراعته رائحة الخمر التي استنشقها منه، وقد حملته الواقعة على الاستطراد ليقدم مجموعة من الحكايات والنصوص الشعرية تتعلق بالخمر، قال إنه وقف عليها في «حلبة الكميت» تتصل بجماعة من الأمراء المولعين بشرب الخمر والمصرين عليه[48] وكأنه يبادر إلى التماس المخرج أو العذر لصاحبه.

- **الفخر**: يرفض الزياني وجه الافتخار بالأحساب والأنساب والآباء والأجداد[49] ويعضد موقفه هذا بمجموعة من النصوص الشعرية التي تصب في هذا الاتجاه وتدعم قناعته وتصوره.

أما على الصعيد النصوص النثرية فيمكن القول إن السياقات التي تحكمت في عمليات استدعاء «الشعري» هي نفسها السياقات التي دبرت آليات احتضان أو استثمار النثري، وهو ما يعني أن عملية الاستدعاء ظلت تسير في اتجاه وضع عنصر التكامل بين النثري والشعري في الاعتبار، ووضعهما معا موضعهما في تعضيد حقيقة الرحلة وغاياتها القريبة والبعيدة ودوائر الترحال فيها.

غير أن النص النثري يكتسب بعض فرادته وتميزه، إذ سنلاحظ أن أغلب النصوص هنا، إما هي نصوص ترتبط بالنصوص الأصلية (الكتاب أو

السنة) أو ما جرى مجراهما، وإما رسائل وخطب، ومعظم الرسائل تندرج في سياق الإخوانيات أو المجاملات وتخص شخص الزياني، وهي عموما رسائل تنويه أو شكر أو اعتراف بالجميل أو تقدير لأفضاله ولعلمه وإقرار بنباهته وتفوقه الأدبي والموسوعي، أثبت الجزء الأعظم منها في الخطوات الأخيرة من رحلته، لمجموعة من الفقهاء والمؤرخين والكتاب والأدباء المعاصرين له[50] ومن رسائله التي أثبتها رسالته في وصف مسجد السلطان حسن باشا صاحب قسنطينة، وهي منسوجة على إيقاعات السجع وموشاة ببعض الشعر[51].

ومن النصوص التي أوردها في هذا الباب أيضا رسالة محمد بن عبد الوهاب إلى علماء تونس والمغرب[52] والرسالة الجوابية لأهل تونس عنها[53] ورسالة أو خطبة السلطان مولاي سليمان للتحذير من أتباع أهل البدع والإنكار عليهم والنهي عن الاجتماع في المواسم بالإنشاد والآلة والرقص[54]..

المحصلة أن عملية استدعاء «الأدبي» تندرج ضمن منطق البنية «الاستشهادية» بحيث يوظف كأداة تعضيد أو ترجيح أو جهاز دعم وتأكيد وترسيخ، والغالب أن انتقاءه أو اختياره يقوم على عملية النسخ أو النقل الأمين، وهي عملية قد نجد لها مبرراتها في مبدأ النظر إلى النص الأدبي كحقل مسكون بمحتوى معين، له مشروعيته الكبرى، ويسمو على محدوديته، أي أن الأدبي يتحرك ضمن هذا البعد وكأنه المطلق الوحيد الذي يصنع الحقيقة ولا يبارحها. ومن ثمة ينبغي اعتباره مدخلا رئيسيا لإدراك الكثير من الإشارات أو المعاني أو الدلالات التي تتحرك على خط امتداد حركة الرحلة ومناطق نفوذها أو انتشارها.

■ ■ ■

هوامش

1 – أبو القاسم الزياني: الترجمانة الكبرى في أخبار المعمور برا وبحرا. تحقيق: عبد الكريم الفيلالي. دار نشر المعرفة. الرباط.1991.

2 – المصدر نفسه. ص. 587.

3 – المصدر نفسه. ص. 59.

4 – المصدر نفسه. ص. 62.

5 – المصدر نفسه. ص. 139.

6 – المصدر نفسه. ص. 139.

7 – المصدر نفسه. ص. 140.

8 – المصدر نفسه. ص. 382.

9 – المصدر نفسه. ص. 542.

10 – المصدر نفسه. ص. 216

11 – أبو القاسم الحسين بن علي الوزير المغربي(370هـ – 418) للمزيد من التفاصيل ينظر: إحسان عباس: الوزير المغربي أبو القاسم الحسين بن علي العالم الشاعر الناثر الثائر: دراسة في سيرته وأدبه مع ما تبقى من آثاره. دار الشروق. عمان. الأردن. الطبعة الأولى 1988.

12 – أبو الفتح علي بن محمد (أحمد)(330 هـ – 400) من شعراء العصر العباسين كاتب وشاعر «معروف بحسن الصنعة والإمعان في أنواع البديع». انظر: درية الخطيب ولطفي الصقال: أبو الفتح علي بن محمد البستي. مجلة التراث العربي. العدد التاسع. السنة الثالثة. أكتوبر 1982.

13 – الترجمانة: ص. 383.

14 – المصدر نفسه الصفحة نفسها.

15 –كمال الدين الدميري: حياة الحيوان الكبرى. الجزء الأول.ص. 27– 28.(النسخة الإلكترونية بموقع «الوراق».

16 – أبو علي الحسن اليوسي: المحاضرات في اللغة والأدب. تحقيق محمد حجي وأحمد الشرقاوي إقبال. دار الغرب الإسلامي. بيروت. 1982. الجزء الثاني، ص: 662.

17 – ياقوت الحموي: معجم الأدباء.. تحقيق: إحسان عباس. دار الغرب الإسلامي، بيروت. الطبعة الأولى 1993. الجزء الرابع، ص:1445 وما بعدها.

18 – الترجمانة ص: 388 – 389.

19 – المصدر نفسه: 391.

20 – المصدر نفسه: ص403.

21 – الدميري: حياة الحيوان الكبرى. مصدر سابق، ص. 166.

22 – اليوسي: المحاضرات... الجزء الثاني.ص. 656.

23 – ابن زريق البغدادي(أبو الحسن علي) من شعراء العصر العباسي.هاجر إلى الأندلس وقيل إنه توفي بها تاركا قصيدته هذه، الأولى والأخيرة. (توفي سنة 420 هـ.؟)

24 – الترجمانة:ص:406.

25 – المصدر نفسه: ص. 464.

26 – المصدر نفسه:ص. 471.

27 – المصدر نفسه:ص. 541.

28 – المصدر نفسه:ص. 551.

29 – المصدر نفسه:ص. 558.

30 – المصدر نفسه:ص. 563.

31 – المصدر نفسه:ص. 568.

32 – المصدر نفسه:ص. 569.

33 – المصدر نفسه:ص. 256

34 – المصدر نفسه:ص. 278

35 – المصدر نفسه:ص. 570

36 – المصدر نفسه:ص. 571

37 – المصدر نفسه:ص. 572

38 – المصدر نفسه:ص. 573

39 – المصدر نفسه:ص. 579.

40 – المصدر نفسه:ص. 580.

41 – المصدر نفسه:ص. 419.

42 – المصدر نفسه:ص. 108.

43 – المصدر نفسه:ص. 104.

44 – اليوسي: المحاضرات...الجزء الأول،ص. 219.

45 – الترجمانة:ص. 142

46 – المصدر نفسه:ص. 144.

47 – المصدر نفسه:ص. 382.

48 – المصدر نفسه:ص. 161 وما بعدها.

49 – المصدر نفسه:ص. 539.

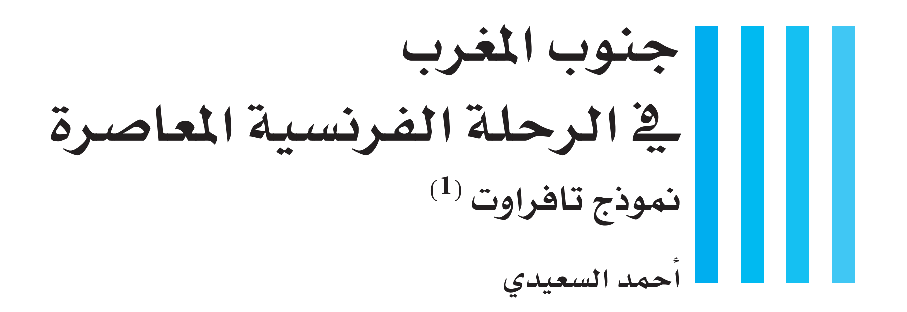
50 – المصدر نفسه:ص. 549 وما يليها.

51 – المصدر نفسه:ص. 375.

52 – المصدر نفسه:ص. 394.

53 – المصدر نفسه:ص. 397.

54 –المصدر نفسه: ص. 466 وما يليها.



جنوب المغرب في الرحلة الفرنسية المعاصرة

نموذج تافراوت [1]

أحمد السعيدي

توطئة:

في يوم أحد من ربيع 2010 بسوق سيدي إفني الأسبوعي القريب من المطار، بينما كنت أتبضع رأيت ثلاث سائحات شابات يتحدثن اللغة الانجليزية وينتقلن بين المحلات المنصوبة لتوها، كنّ شغوفات جدا شأن أي غربي بالعتيق: الأثاث والحلي والألبسة.. وقفن عند بائع أثواب صحراوية: عمامات وحلي ونقود.. وكان ابتهاجهن ظاهرا للمتسوقين إلى حدود أن عددا منهم توقف للمشاهدة وأنا منهم.. قفزت إحداهن إلى جوار البائع الأسمر ذي اللباس الصحراوي الأزرق لأخذ صور تذكارية، وتجرأ البائع فوضع العمامة على رأسها ووجهها بحيث لا يظهر سوى عيناها، ووضع يده على كتفها، هتفت الأخريان وضحكن جميعا، والتقطن صورا كثيرة. لا تهمّ النهاية، لأن السائحات لم ينهين العرض باقتناء شيء. البحث عن المغرب في الغرب هو بغية هذا المقال، كيف نظرت هؤلاء الشابات إلى كل شيء في المكان من البائع إلى السوق والمدنية والمدن الأخرى.. هل ما زال الاستشراق يُمارس؟ وهل «الاقتباس الترميمي للسلطة المرجعية السابقة»[2]–بتعبير إدوارد سعيد– حاضر في استيعابه للشرق عموما وللمغرب خصوصا؟ سننطلق من هذه الأسئلة وغيرها في التقصي عن فضاء تافراوت في رحلتين فرنسيتين معاصرتين.

الرحلة الفرنسية في سوس:

كانت منطقة سوس آخر ما احتُلَّ في المغرب وذلك سنة 1934، إذ لم يلبث الاحتلال ثمة سوى ما يزيد عن عقدين بقليل بعد اعتماد سياسة التهدئة التي رآها المحتل أسلم لمرحلة ما بعد تحطيم القبيلة. هذه الوضعية المختلفة بالنسبة لمنطقة سوس عن المناطق الداخلة في عداد السياسة الحمائية، جعلها مختلفة عن المراكز التي أشبعها ضباط الاستعلامات وقبلهم الرحالة والمستشرقون بحثا. ويؤكد هذا أحد الأنثربولوجيين الأمريكيين في قوله: «لقد اخترنا هذه المنطقة (سوس بالأساس)، لأنها وعلى خلاف مناطق المغرب الشمالية الغنية، لم تحظ باهتمام السلطات الاستعمارية الفرنسية خلال الفترة الممتدة من سنة 1912 إلى سنة 1956. ومن ثم ظلّت في اعتقادنا أقلّ تحوّلا من الناحية الثقافية والاقتصادية. ولذلك نفهم كيف أن هذه المنطقة لم تحظ إلى الآن إلا بقليل من الاهتمام من قبَل المختصّين في العلوم الاجتماعية من الأوربيين والأمريكيين.»[3]

مهما يكن من أمر، فإن الرحالين الغربيين خصوصا الفرنسيين[4] كتبوا نصوصا رحلية عن سوس، ويمكن التمييز بين ثلاثة أصناف في الرحلة الفرنسية المعاصرة إلى سوس:

• **رِحْلات قبل الحماية**: كتبها رحالون اختلط عندهم التبشير بالاستشراق وحب الاستكشاف، وعلى رأسهم شارل دو فوكو.



• **رِحْلات إبان الحماية**: كتبها ضباط الاستعلامات العامة بالفرنسية خريجو معهد الدراسات العليا بالرباط، من هؤلاء: جوستتار وجورج سبيلمان G. Spillman (جورج دراكَ)، وبول شاتنييغ Paul Chatinières، ودو لابواسيير De la Boissière، وجان شومي Jean Chaumeil، شارل دومنيك Charles Dominique، ودو بلمار De Bellemare، ومارك دو مازيير Marc de Mazières...

• **رِحْلات ما بعد الحماية** (فترة التاريخ المباشر أو الراهن): كتبها رحالون سياح في الفترة المعاصرة مثل بيير لوكو.

نلحظ مما سلف، أن الرحلات الحمائية كثيرة بالموازنة مع غيرها، وما دامت تافراوت بغيتنا، فقد حصلنا على رحلتين تتعرضان لها، الأولى للرحالة دو مازيير تقع إبان الحماية في أواسط القرن العشرين، والثانية للرحالة لوكو خلال أواخر القرن، وكلاهما رحالتان فرنسيان، انتقلا بالرحلة من الفعل الجغرافي إلى المستوى الكتابة الأدبية. وسنقف فيما يأتي على منظوريهما لتافراوت بين زمنين.

نبذة عن بيير لوكو Pierre LE COZ

شاعر وروائي فرنسي. ولد سنة 1954. له رِحْلات كثيرة إلى المغرب. نشر كتاباته الأولى الشعِرية والنثرية سنة 1993 في المجلة الفرنسية الجديدة. في سنة 1995، نشر كتابه **مدينة وردية وسوداء** الذي يستحضر فيه طفولته في تولوز. وضمن منشورات لاكي laquet صدرت له ثلاثية[5] عن مدن المغرب: تارودانت ومراكش والصويرة هي:

1. L'éternité à Taroudannt (1999).

2. Les silences de Marrakech[6] (2001).

3. Les feux d'Essaouira (2002).

حاز كتابه «**الطرف الآخر من اليوم**» l'Autre versant du jour جائزة برومثيوس سنة 2007. وتعد كتاباته محاولة للوصول إلى وعي جديد للمناطق الحضرية من خلال بعديّ التيه والمنفى، كما أنه شغوف باكتشاف المدن المغربية العتيقة.

من مؤلفاته الأخرى[7]:

قصص

Les Bords du Monde, Apogée, 2008

*La ville rouge*La part commune, 2008
L'Autre versant du jour, Le Rocher, 2007
La Saison Spirituelle, La part commune, 2007
Le Rêveur de Margeride, La lauze, 2007
Le Fleuve des morts, Apogée, 2006
La Nuit de Jaïsalmer, Le Laquet, 2004
La Tanière du soleil, Apogée, 2004
L'Extase au noir, Apogée, 2003
Toulouse, la chambre et le fleuve, Le Laquet, 2002
Plein Sud, Arléa, 2001
Une ville rose et noire, Fleuve Noire, 1995

أسفار ورحلات

Bordeaux, les miroitements du temps, Pimientos, 2008
La Ruche, Nicolas Chaudun éditeur, 2007
Visite en Aveyron, Loubatières, 2007
Le Piéton de Marrakech, Rando éditions, 2007
Triptyque Sud-marocain, Pimientos, 2007
Finistère, le royaume d'Occident, La part Commune, 2006
Auvergne, la source de l'espace, Loubatières, 2005
Voyage au cœur de Rouergue, Loubatières, 2003
Maroc, cirque de Taghia et hauts plateaux, Les Imaginayres, 2003
Le Piéton de Toulouse, Rando éditions, 2000, rééd 2005

من بحوثه

L'Europe et la Profondeur, Loubatières, 2007
Vermeer ou l'action de voir, en collaboration avec PE Laroche, La Lettre volée, 2007

كتاب الأبدية في تارودانت[8]

يركّز لوكو في **الأبدية في تارودانت** (123 صفحة من القطع الصغير، دار نشر لاكي، 1999) على استكناه فضاء المدينة من حيث الناس والعادات والأشياء.. إنها مدينة ذات حسٍّ فردوسي واقعة بين قيظ الصحراء وتألق البحر – كما يقول.

باختصار، تحبل هذه الرحلة الفرنسية الحديثة بصور عديدة عن مدن الجنوب المغربي العتيقة (تارودانت – تزنيت – تافراوت) في عين رحالة ومثقف فرنسي.

تافراوت لوكو: الناس والأشياء

يستغرق وصف تافراوت [9] في كتاب لوكو حوالي عشر صفحات، مؤرخة بما قبل سنة 1999 (تاريخ نشر الكتاب) وبإمكاننا أن نعدّ ما يقوله عن الغروب في تافراوت مفتاحا لرؤيته، يقول:»بتمهل، وبدون أدنى إشارة، يدور مفتاح فجأة فاتحا للملاحظ بعض الرؤى المنفلتة من الأزمنة. نخلات، صخور، بيوت، **لا شيء تغيّر، وكل شيء مختلف**..«[10] وما نود الإشارة إليه أن لوكو كتب رحلته بصيغة شاعرية، وكأنه يكتب قصائد طافحة بالصور الشعرية، إلا أن الجانب الاثنوغرافي حاضر بقلّة، عكس ما نجده في كتابات الرحالة الفرنسيين المعاصرين إلى المغرب أمثال دو فوكو وشوفريون ولوتورنو وغيرهم كثير. حيث يعمد لوكو إلى استدعاء هذا الجانب عبر مشاهداته اليومية، ويستطرد بالتأمل فيها ومحاولة النفاذ إلى أعماق الناس والأشياء في تافراوت، بحيث يظهر الحس الفلسفي عند الرحالة، دليل ذلك تأثره البادي بكتابات غاستون باشلار[11] وهايدجر وهولدرلين.

مهما يكن، يستعرض الرحالة بعض المَلاحِظ الهامة في رؤيته لتافراوت نُجملها في ما يأتي، مع

تركنا الفرصة للنصوص لتشي بمضامينها:

فضاء تافراوت[12]

يبدو لوكو مشدوها بطبيعة تافراوت منذ حلوله بها، حيث لاحظ حرارتها المرتفعة، يقول: «ترقد تافراوت طوال اليوم في مرجل معدني، ولا تخرج إلا في المساء، أو في الصباح الباكر.»[13]

هذا الاستهلال يجعلنا ربما نتوجس من المنظور الغربي لنا (ارتفاع الحرارة طبيعيا ومزاجيا) وللشرق عموما، لكن الرحالة يبدي إعجابه بفضاء تافراوت بشكل شاعري تصعب ترجمته:»العيون تعانق الآن وردة الهواء غير المحسوسة، ترمق بنظراتها جبلا بعيدا متوازنا في الأفق، ثم ترتقي صوب النجمة الأولى، وتشرب من فراغ السماء الرائق..»[14]

سماء تافراوت

من السهل أن يتنبه القارئ إلى شغف لوكو بالسماء شغفا عجيبا، نجده في أماكن كثيرة من الرحلة متأملا في سماء تافراوت: الغروب، النجوم، الفراغ، يقول:»هذه هي السماء التي أراد دائما أن يراها فوقه: هذه السماء وهذه المجموعة من الصخور التي تبدو وكأنها تتقدم لمقابلة النجوم. البهاء، جلالة المكان، تفتح له [الرحالة حياة لم يكن يتخيل أن تصل به إلى هنا..»[15]

ويعقد لوكو مقارنة بين سماء تافراوت وسماء أوربا، مع الفارق الذي يجوز معه القياس، يقول:»في أوربا لا نعرف غالبا ما هي السماء المليئة بالنجوم: التلوث الضوئي لا يسمح بأي تأمل ممتاز، ولا نتخيل بأي قوة يمكن أن تضيء هذه الأنوار الضئيلة التي نغفلها. ولكن هنا، في هذا السهل بأقصى جنوب العالم، فإن الحوار العاطفي بين الأرض والصخور لم يكن أبدا مفككا. وطالما أن هذه القرية موجودة – فهذا يعني وجود رجال من أجل رفع رؤوسهم فقط، والانفتاح على نداء النائي والبعيد– إنها تستكمل ثباتها على مر القرون.»[16]

نتوقف هنا لنقول بأن شغف لوكو بالرحابة[17] والانفتاح والمدى قوي جدا، وكأنه ينتقد النموذج الأوربي في العيش كما انتقده باشلار حين قال:»في باريس لا يوجد بيوت، والسكان يعيشون في صناديق مفروضة عليهم. كتب بول كلوديل:حجراتنا في باريس، داخل جدرانها الأربعة، نوع من المكان الهندسي، ثقب تقليدي نؤثثه بالصور والأشياء والخزائن داخل خزانة.»[18]

وبتحديد أكثر، يبدو شغف لوكو بالألفة[19] في تافراوت التي افتقدها في مدن أوربا، إنه البحث عن الأفضية ذات الحس الفردوسي sens paradisiaque، كما يعبّر عن ذلك في قوله:»يصير العالم في لحظة، هذا البيت المشيد إلى جانب الأبدية.»[20]

نساء تافراوت وأطفالها:

ينزل الرحالة من الفندق ليستشكف القرى والمداشر المحيطة بتافراوت، وينقل لنا بعض انطباعاته عن السكان خاصة:

– الأطفال: وقف عند وصف تلهفهم للهدايا في قوله:»في خضم هذا الارتحال، يجتاز [الرحالة المزارع والقرى، ويهبُّ لمقابلته عدد كبير من الأطفال لكي يسردوا له حاجاتهم من الحلويات».[21]

– والنساء: توقف عند خوفهن من التصوير الذي لن يفسر حتما ب «التيار المقاوم للتصوير» l’iconoclasme. يقول « ..الفتيات المرحات اللائي لا يَخَفْنَ شيئا ما عدا آلة التصوير.»[22] وينقل الرحالة صورة عن لقاء الرجل الغربي بفتيات تافراوت في قوله: « ..عندما يمرّ الرحالة ترمقه فتيات يافعات، يراقبنه للحظة بجدية، ثم ينفجرن بالضحك، تحت حجابهن ينكشف الماس الأسود لعيونهن الضاحكات.»[23]

لغة تافراوت:

بعد المشاهدات يرصد الرحالة التنوع اللغوي، ليس عن أوربا، وإنما داخل المغرب، لا يجب أن ننسى بأن الرحّالة أتى إلى تافراوت من تارودانت مرورا

بتزنيت. يقول: «يتحدث سكان هذه الجبال لغة أخرى غير ما هو معتاد في السهول هي البربرية Le berbère[24]؛ اللغة الأصل لهذا البلد بعد لجوئهم إليه بسبب المعارك.. إنهم شعب من الرعاة، ومروّضي الثعابين..» [25]

هنا اتكأ الرحالة على التاريخي لفهم المشاهَد والمسموع، لكنه اتكاء بالأحرى على «الاقتباس الترميمي للسلطة المرجعية السابقة»[26]، «التي تقدم لنا جزئيات الصورة المرئية من خلال زوايا الرؤية للرحالة السابقين واللاحقين. فرحلة لامارتين تمّت عبر شاتوبريان، وابن بطوطة استفاد من ابن جبير، والعمراوي والصفّار أحالا على الطهطاوي.»[27]

تافراوت أو السكن الشعري في المكان

«لا يرجع إلى تافراوت إلا في المساء، وبعد السباحة في مسبح الفندق يراقب غروب الشمس من جديد فوق جبال الغرانيت الوردية. ويقول لنفسه بأن فوق هذا المكان المثالي تنزلق فصول السماء، إنه يريد بطيب خاطر قضاء بقية حياته هنا. إنه التفكير في المكان مرة أخرى، في «السكن الشعري»[28] للشاعر هولدرلين[29] Hölderlin، الذي يفكّر فيه الرحالة بعفوية في كل مرة يتوقف في هذا البلد: الحلم بالعيش أخيرا في المنتصف الحميمي للأشياء -التي منها ينتشر حضورها- والإقامة فوق الأرض في هذا الوسط من العالم حيث تلعب وتتصارع وتتزاوج الحرارة والطراوة، الداني والقاصي.. هكذا يعيش [الرحالة في تافراوت، لا يبحث سوى عن بلوغ هذا الحد بين البعد والقرب: البعد عن من يحدثنا وينادينا، والقرب من يوم يخترقنا في حب بكّفه الصخرية المنيرة.»[30]:

إن ضمور الاثنوغرافي لدى لوكو، جعل رحلته إلى تافراوت تأملات في فضائها وأشيائها، وتظهر رغبة الرحالة في الانفلات من العبء الاستشراقي والرحلي الغربي، لكنه استحضره في بعض المواضع عندما تحدث عن تاريخ سكان المنطقة. من جانب آخر، يغلب على رؤية لوكو الطابع الجمالي الفلسفي متأثرا في ذلك بهولدرلين وهايدجر وباشلار. وهو ما يجعل رحلته تحتفي بأدبيتها، وتغلّبها على غيرها مما ألفناه في نصوص الرحلات بمختلف عصورها. وحاصل القول، تتعدد صور تافراوت في رحلة لوكو كما رأينا، لكن صورة تافراوت الشاعرية هي المسيطرة.

مارك دو مازيير: من تيزنيت إلى تافراوت

مارك دو مازيير Marc de Mazières مدير فندق PLM بالدار البيضاء إبان الحماية الفرنسية، كاتب رحّالة، له مقالات وكتب منشورة منها:

Le régime douanier algéro-marocain à l'importation au Maroc par la voie de terre / M. de Mazières In France-Maroc : revue mensuelle illustrée. - N. 87 (1924). - p. 30-32

Les Kasba du Haut Atlas / M. de Mazières et J. Goulven ; photogr. de L. Gillot et M. de Mazières. - Casablanca : Publications de La Vie Marocaine Illustrée, [193?]. 93 p.

Promenades à Fès / Marc de Mazières ; préf. de maréchal Lyautey. Casablanca : Editions du Moghreb, [1934]. 203 p.

Promenades à Marrakech / Marc de Mazières ; préf. du général Noguès dessins de Théophile-Jean Delaye. - Paris : Horizons de France, 1937. 82 p.

دو مازيير: إثنوغرافيا تافراوت

نصّ الرحلة مأخوذ من كتاب «**مراكش، عاصمة النور: مناخها، مواقعها، آثارها**»، قدّم له المقيم العام الفرنسي الجنرال نوكَيس général Nogues، وتوجد نسخة منه بمكتبة الملك عبد العزيز آل سعود بالدار البيضاء[31].

إذا كان لوكو قد تميز بأسلوبه الشاعري المغرق في التأملات وأحلام اليقظة كما عند باشلار، فإن دو مازيير يستحضر الأسلوب الاثنوغرافي المألوف في الكتابات الرحلية، وإذا كان لوكو قد خصص عشر

صفحات لتافراوت، فدو مازيير لم يتجاوز في ذلك الواحدة. انطلق دو مازيير من تزنيت خلال سنوات الخمسينيات، وكان عليه أن يجتاز «السلسلة» La chaine المعروفة في ذلك الوقت، ثم إلى أساكا حيث تناول بعض الطعام وتحدث مع شيخ ملم بالفرنسية. وصل الرحالة إلى تفرميت التي تضم مركزا للحراسة. ثم الوصول إلى تهالة ومنها إلى سهل تافراوت وأمّلن[32] حيث يطل جبل الكَسْتْ. أما تاريخ الرحلة، فهو واقع زمان الحماية بدليل حديث الرحالة عن القوات الفرنسية ومراكز الحراسة وغير ذلك في رحلته[33].

شريف أساكا يتكلم الفرنسية

نفس الأمر تقريبا يرصده الرحالة في اساكا كما رصده لوكو في تافراوت، حينما يتوقف الناس لمشاهدة هذا الشخص، هذا ما يصفه الرحالة بـ «الفضول الكبير». في أساكا تبرز شخصية الشريف مولاي إبراهيم الذي –حسب دو مازيير– «ابتكر مقدسا لتحقيق مصالحه. في الواقع يذهب كل سنة –كما يخبرنا بفرنسية سليمة تماما– لزيارة إخوانه في الدين، الذين يعملون في فرنسا وبلجيكا، من أجل تعليمهم القرآن في المساجد الصغيرة بجوار المصانع. هذا السفر يدرّ عليه من 25 إلى 30000 فرنك. لهذا أصبح مولاي إبراهيم شخصا مؤثرا ومحترما في سهل أساكا.»[34]

ماذا نفهم من دو مازيير؟

يركز على شخصية مولاي إبراهيم من خلال أبعادها:

1) شريف أساكا، صاحب القداسة، 2) مقرئ القرآن في أوربا. 3) متقن للفرنسية. 4)صاحب المكانة في أساكا.

هل يلمّح الرحالة من خلال التعدد في شخصية مولاي إبراهيم إلى أشياء من قبيل التنقّص منه ومن حفظة القرآن والفقهاء (علماء الدين عموما)؟ نجد هذا عند دوفوكو الذي يرى أن حفظة القرآن «أميون، خشينو الطبع، يدخّنون الكيف مع تناول كؤوس كبرى من ماء الماحيا من صنع يهود تزنيت ودرعة.»[35]

التسلية الوحيدة في تِفْرْميتْ

«تنحدر السيارة الآن في اتجاه تفرميت، مركز الحراسة الصغير الذي يشرف عليه ضابط وحيد من الكَوم (goums) وعدد من المساعدين. وليست الحراسة دائما فوق الهضبة الصحراوية أمرا مسليا، باستثناء هذا الموكب النادر من السيارات الذي يعد بالنسبة إليهم التسلية الوحيدة.»

الضابط.. الكَوم.. الجنود.. الحراسة.. معجم عسكري في قالب سُخري، السّخرية –ربما– من هذا المركز الصغير المنعزل في عمق جبال الأطلس الصغير في زمن أفول الحماية، أو يريد الرحالة الإشادة بمواقف سلطات الحماية من أجل استتباب الامن، والرثاء لحال الضابط الذي يتحمل كل تلك العزلة.

وصف الطريق

يُسهب الرحالة في وصف الطريق، ويمدح فوائدها الاقتصادية والسرعة في التنقل إلخ. لكنه يطلق حكم قيمة حين يقول: «هذه الطريق التي صممتها الهندسة العسكرية وشقها الفيلق الأجنبي بتعزيز من البربر المنحطين في السهل. «وبعد ذلك بقليل، يتحدث عن ضريح الولية للا تهالة بتوقير. ما خطب دو مازيير إذن؟ ببساطة إنها السخرة أو «التويزة»، يصف المختار السوسي احد أدباء سوس (محمد بن الطيب التِّيزِيّي الصوّاغ) الذي قضى بسببها في قوله: «وكانوا أسرة شبه فقيرة، وكان لابد أن يقوم بنصيبه من السعي من بين أفراد الأسرة. فكان حينا من الدهر من بين عَمَلَة ترصيف الطرق؛ يؤدي خدمة الأيام التي تلزمه وتَلزم أفراد أسرته على حساب ما ارتأته الحكومة. فأنهك ذلك جسمه الرقيق النحيف، وألحَّ عليه حادث مُباغت، في صيف سنة 1345هـ في الثالث من شعبان، فالتحق بالقبر بعد مرض قليل.»[36]

درّاجات في تافراوت

يبدو دو مازيير معجبا بمنظر سهل تافراوت

وأملن وهو يلجه، شجر الأركان وشجر اللوز بأزهاره البيضاء والنخيل.. كما وصف جبل الكست يقول: «تشكل هذه السهول المغلقة منظرا مدهشا، مثل واحات شديدة الخضرة فوق طبقة الصخور الحمراء، حيث تظهر أزهار اللوز وكأنها كرات بيضاء.»

هنا يأتلف الرحالتان (لوكو ودو مازيير) في الإعجاب بتافراوت، ويسوق الأخير نصا إثنوغرافيا جميلا:تعني «تافراوت» المياه الضحلة، وفي الواقع هي قرى صغيرة مترنحة في السهل المغلق بواسطة الأحجار الرملية الحمراء.. بدون مفاجأة، نرى دراجات بربرية. لا توجد هنا كثافة ضخمة. منازل شديدة البياض، وبعضها له مظهر قصبة بسبب البرج الموجود فيها..»

يعود بنا الرحالة إلى وصف الناس، والاقتراب من عالم الرجال والنساء والمواصلات:».. الرجال في برانيسهم البيضاء، كما النساء في اللحاف الصوفي الأزرق مرتديات مجوهرات الفضة، ولا حرفة لهن سوى العمل في الحقول والبساتين، أو الاعتناء بشؤون المنزل. لم نجد في الطريق متجرا واحدا، بل بعض محطات الوقود فقط، وذلك لأن حافلة تأتي إلى تافراوت من الدار البيضاء ثلاث مرات في الأسبوع على مرحلتين.»

هكذا يصوّر دو مازيير تافراوت خلال الخمسينيات، وقد ولجتها وسائل العصر: الدراجة، والسيارة، والحافلة، ومحطات الوقود.. ولعل في ذلك ثناء على إدارة الحماية التي شقّت الطريق ولولاها ما هبّت على تافراوت رياح العصر في نظر الرحالة.

تافراوت والدار البيضاء [37]

يطلق دو مازيير على تافراوت عاصمة التجّار والبقالين، حيث منها انطلق عدد من التجار إلى باقي مدن المغرب، ويضيف أنهم يجنون أموالا كثيرة من ذلك، لتلبية حاجات أسرهم المستقرة في تافراوت وأملن. وقد شاهد الرحالة قصبة صغيرة في ملك تاجر من المنطقة، يملك سبعة محلات بالدار البيضاء. هذا الازدهار الاقتصادي مكن بعض التجار من اقتناء سيارات، وهذا ما يفسر وجود محطات الوقود على طول الطريق إلى تافراوت. ويختم الرحالة رحلته بقوله:»عادة ما نسمع الحديث بالفرنسية في سهل تافراوت البعيد في الأطلس الصغير.»

رصد الرحالة العلاقات الاقتصادية بين شمال المغرب وجنوبه، ممثلة في الهجرة الداخلية بين تافراوت والدار البيضاء، وما تلاها من تحولات. لكن الرحّالة تساءل عن سرّ اختصاص السوسيين (تجّار تافراوت) بالتجارة في مختلف مدن المغرب، وهو تساؤل مشروع، ولا نخشى اليوم من إعادة طرحه بعد نصف قرن من رحلة دومازيير. ويبقى المثير هو خاتمة الرحلة التي تقف عند شيوع الحديث بالفرنسية في تافراوت –حسب دو مازيير، كما سلف حين تحدث الرحالة عن مولاي إبراهيم شريف أساكا. ويبدو الرحالة منشرحا بشيوع لغته، دليل ذلك سرده لموقع تافراوت بكونها تقع في سهل بعيد في الأطلس الصغير.

خلاصات:

• في رحلة دومازيير طغى الوصف الإثنوغرافي، فنقل الرحالة مشاهداته ما بين تزنيت وتافراوت، لكنه بدا متحاملا أحيانا (القدح في سكان المنطقة)، ومكرسا لخطاب الحماية (السخرية/ الرثاء لحال الضابط في مركز تفرميت)، ومنتشيا بانتشار لغته في الأماكن البعيدة. ومن وجه آخر، قيمة الرحلة لا تنكر، من:
– الناحية التاريخية: الخمسينيات، أواخر الحماية في المغرب.
– والناحية الاقتصادية: المواصلات والتجارة..
– والناحية الاجتماعية: تغير نمط العيش، الهجرة الداخلية.. إلخ.

• أما لوكو، فكان في رحلته منتشيا في أثناء كتابتها بشاعرية الفضاء، أي إنه كان شاعرا في أسلوبه، ولم يعتن باستحضار الفضاء بحذافيره كما صنع

سالفه دو مازيير، بل اهتمَّ بالعيش فيه والحلم به كما عند باشلار.

• لم يستطع الرحالتان الفكاك من الاقتباس الترميمي للسلطة المرجعية السابقة الذي سبق الحديث عنه، فدو مازيير ينظر الى تافراوت بتعالٍ (حديثه عن الدرجات والسيارات في تافروات..)، ولوكو يعدُّ السكان مجرد جبليين يروّضون الثعابين..

• في الرحلتين انتباه كبير إلى الاختلاف لدى الآخر (الذي هو في الرحلتين «نحن») من حيث اللغة والعادة والذهنيات والعلاقات الاجتماعية وطرق التفكير.. وهي مَلاحِظُ أنثربولوجية مهمة اعتمدت المشاركة والاكتشاف.

■ ■ ■

هوامش

(1)– قدمت هذه الورقة في أشغال الجامعة القروية محمد خير الدين بتافراوت في موضوع «تافراوت وأملن: مؤهلات، ثقافة وذاكرة»، تافراوت، 25-24 يوليوز 2010. وأتقدم بالشكر الجزيل للصديقين الباحثين: الأستاذ محمد الصالحي والأستاذ محفوظ سعيدي على مساعدتهما العلمية في إنجاز هذا المقال.

(2) – الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء: 190، ترجمة : كمال أبو ديب، ط.3، 1993.

(3)– حوارات مغربية، كيفين دواير، ص. 27، ترجمة: محمد نجمي ومحمد حبيدة، الدار البيضاء، 2008.

4-voir : Voyages d'exploration dans l'Atlas marocain, 1923 / Louis Gentil. Paris : Ed. du Comité de l'Afrique française, 1924

(5) – voir : Abdeljalil Lahjomri; L'image du Maroc dans la littérature française، Alger: Société nationale d'édition et de diffusion، 1973.

(6) – نشر إلياس كانيتي كتابه **أصوات مراكش** (الدار البيضاء، دار توبقال، 1988)، والملحظ الطباق الواضح بين عنواني الكتابين: أصوات مراكش و صموت مراكش.

(7) – voir le site: http ://arpel.aquitaine.fr/spip.php؟article100002328

(8)– L'Eternité à Taroudannt، Pierre Le Coz. Editions du Laquet، 1999. 123 p.

(9) – تنظر مادة «تافراوت» بقلم: الحسين جهادي في معلمة المغرب: 6 2075.

(10)–l'éternité à Taroudannt: 43.

(11) – خصوصا كتابه **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، بيروت، 1984.

(12) – هل هذا الفضاء هو الذي دفع الناشرة والروائية البريطانية «جين جونسون» إلى الزواج من صاحب مطعم في تافراوت؟ ينظر موقعها:

www.janejohnsonbooks.com

(13)–l'éternité à Taroudannt. p. 42.

(14)– ibid. p. 44.

(15)– l'éternité à Taroudannt. p. 44–45.

(16)– ibid. p. 46.

(17) – تذكرت هنا قصة «رحابة تغري بالعويل» للقاصة المغربية لطيفة باقا.

(18) – جماليات المكان: 52.

(19) – جرّب كاتب السطور هذه الألفة في قريته الأصل «دوكَادير إلخ»، حيث قضاء أسبوع هناك يجعله يتصور أنه قضى فيها أسابيع أو شهورا.

(20)– ibid. p. 43.

(21)– l'éternité à Taroudannt. p. 47–48.

(22)– ibid. p. 47–48.

(23)– ibid. p. 47–48.

(24) – نقل هنا بأمانة المصطلح الذي وظّفه الكاتب.

(25)– ibid. p. 47–48.

(26) – الاستشراق: م. س. ص. 190.

(27) – رحلة أدبية أم أدبية الرحلة؟ عبد الرحيم مودن، مجلة فكر ونقد،عدد 20، يونيو 1999.

(28)– لعله يقصد قول هولدرلين في قصيدته:«شعريا يقيم الإنسان على الأرض.» ويقصد تحويل العالم إلى شعر.

(29) – شاعر ألماني (1770–1834م). ترجمته في ويكيبيديا.

(30)– l'éternité à Taroudannt. p. 50–51.

(31)– Marc de Mazières, De Tiznit à Tafraout ; In Marrakech, capitale de la lumière : son climat, ses sites, ses monuments / préf. général Nogues Marrakech : Atlas, [195-?]. Non paginé : ill. ; 37 cm. N 30 . 031 . 2 / 219 , Rare Contribution

(32) – بصدد أملن ينظر:

- David Hart, The Traditional sociopolitical organization of the Ammeln, Anti-Atlas: one informant's view In The Maghreb review. Vol. 5, n. 5-6 (1980 - p.134-139.
- Capitaine de Fleurieu, Essai sur le particularisme d'une tribu de l'anti-Atlas: les Ammeln, 1936.
- Jean Chaumeil, Le mellah de Tahala au pays des Ammeln In Hespéris. T. 40 (1953)- p. 227-240.

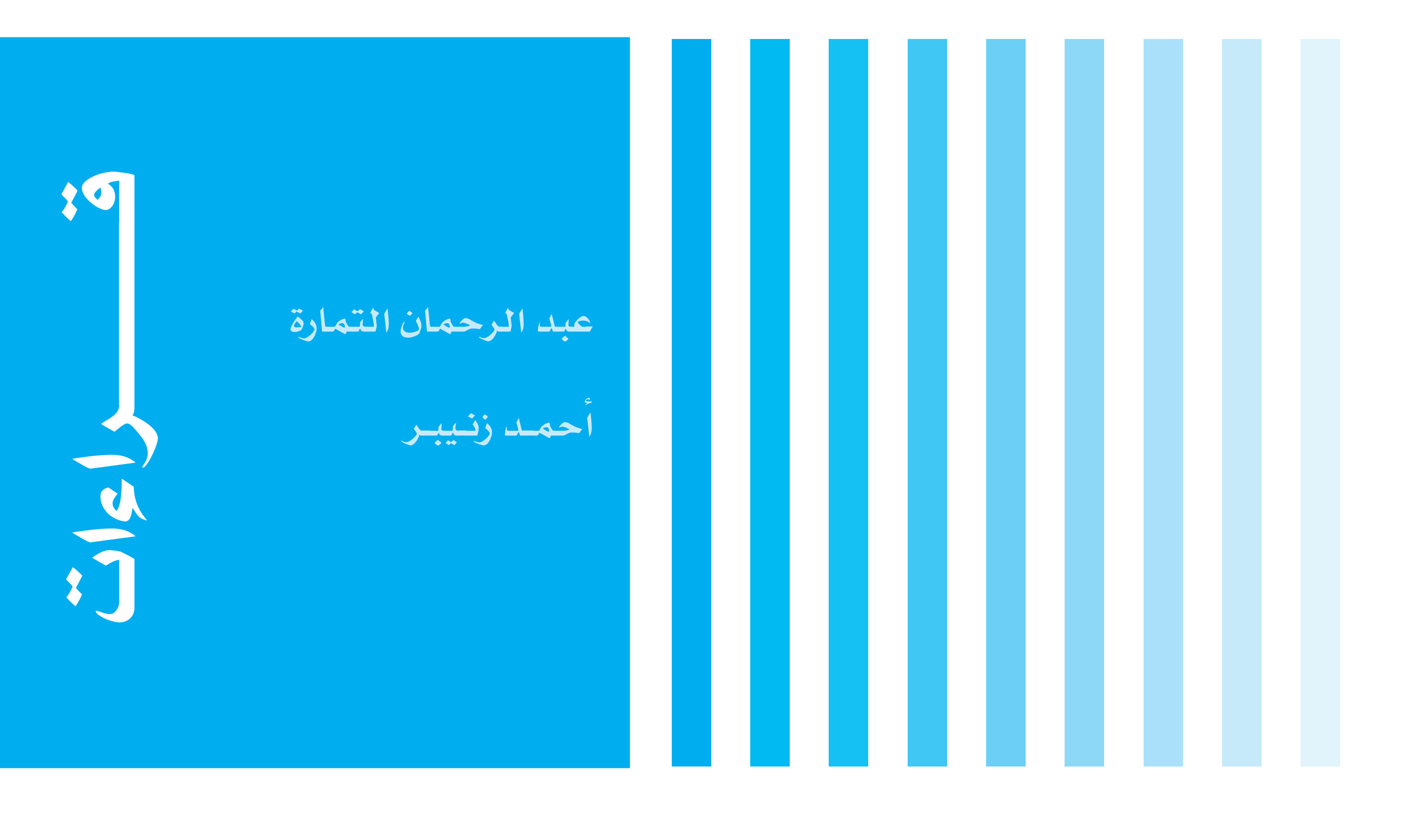
(33) – في قاعدة بيانات مكتبة الملك عبد العزيز آل سعود، حدد تاريخ نشر االكتاب في [–195؟. ينظر الهامش: 28.

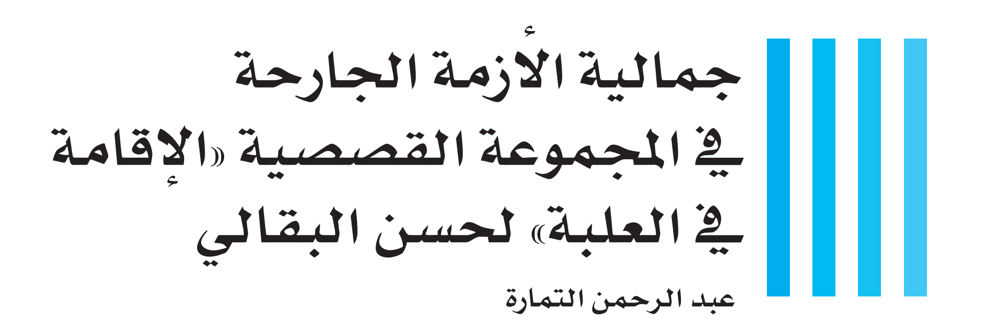
(34)– De Tiznit à Tafraout.

(35) – التعرف على المغرب: 220، ترجمة: المختار بلعربي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1999.

(36) – المعسول: 18 426.

(37) – تطرق الأنتربولوجي الأمريكي جان واتربوري Water-bury. J إلى هجرة تجار سوس إلى الشمال للتجارة في كتابه: North for trade; the life and times of a berber Merchant، 1972.، ينظر أيضا: مراحل تشكيل النخبة السوسية بالمغرب، محمد شقير، مقال منشور في المجلة المغربية لعلم الاجتماع السياسي، ع. 10/9، 1989، ص. 133 153–.


قراءات
عبد الرحمان التمارة
أحمد زنيبر



جمالية الأزمة الجارحة في المجموعة القصصية «الإقامة في العلبة» لحسن البقالي

عبد الرحمن التمارة

في البدء

تأسس متخيل قصص مجموعة **الإقامة في العلبة**[1] للروائي والقاص المغربي حسن البقالي على مدار دلالي قوامه جمالية الأزمة الجارحة، فتبدو القصص مأخوذة بمقولة الكشف كما يتطلبها الفعل الإبداعي القصصي؛ أي كشف الكثير من مظاهر الأزمة بخلفية جمالية، أزمة محورها «الإنسان» بكل امتداداته وأبعاده، وذلك ضمن أفق تخييلي قوامه جمالية الفضح. من هنا يكون العالم التخييلي المشيّد لقصص «الإقامة في العلبة» محكوما بجمالية كشف الأزمة وفضحها ضمن سياق قصصي دال على الانتصار لمقولة «جمالية الممكن» التي لا ترضى بحيادية الفعل القصصي، بل تؤمن بجدواه في التصحيح انسجاما مع مقولة الروائي الصيني «غاو غيسنغجيان» التي مفادها: أن الكتابة بمثابة طريقة لضبط الخلل»[2].

يظهر أن متخيل قصص **الإقامة في العلبة** انبثق من الرغبة في كشف الأزمة وفضحها وعرضها بوسائط جمالية يستدعيها النص القصصي، أملا في تشكيل وعي تجاوزها والتحرر من ثقلها الجارح،

فعن أي أزمة يتحدث محكي قصص «الإقامة في العلبة»؟ وما هي الجماليات المتولدة عن تسريد الأزمات الجارحة قصصيا؟

1 - في أزمة الإنسان المعاصرة

تدفع الإجابة عن الأسئلة السابقة إلى الإقرار بدءا بأن متخيل قصص «الإقامة في العلبة» لم يبرح مجال «الإنسان»، وعطفا على قضية «الأزمة» المثارة سالفا فإن متخيل القصص تمحور حول «أزمة الإنسان»، ومن منظور زمني هي أزمة الإنسان المعاصر. إن هذا المعطي يؤكد أن الإبداع الأدبي والفني، ومنه الإبداع القصصي، لا يخرج متخيله عن مجال الكائن البشري وحياته المتنوعة الامتدادات، لكن بطرق فنية وجمالية، وهو ما يؤكده أكثر من مبدع وناقد، مثلما هو الأمر مع الأديب الأمريكي «هنري ميللر» القائل: «جوهر الفن هو الروح الإنسانية»[3]، والأديب الأنجليزي «د.هـ. لورنس» الذي يتحدث عن وظيفة الفن قائلا: «إن وظيفة الفن هي الكشف عن العلاقة بين الإنسان وبين عالمه المحيط به في اللحظة الحية»[4]. أما الناقد «إيف روتير» فيوسع منطلق الفعل الإبداعي ليصير الإنسان جزءا هاما منه فيقول: «إن جميع الخطابات والنصوص والمحكيات تقود إلى العالم»[5]، ولن يكون هذا العالم سوى عالم الإنسان، باعتباره الكائن الفاعل في هذا العالم والمنفعل به. فما هي أهم العوالم الإنسانية التي يشير إليها متخيل قصص «الإقامة في العلبة»؟ وما هي مظاهر الأزمة في تلك العوالم؟

2 - في تضاعيف الأزمة والفن

تقربنا قصص «الإقامة في العلبة» لحسن البقالي من متخيل ينطوي على الوعي بالوظيفة الفنية والفكرية للفنون التعبيرية والأدبية؛ وظيفة



قوامها جمالية الاندماج التي نقصد بها جعل المتخيل القصصي مرتبطا بشكل تعبيري أو فني دال على موضوع منجذب صوب كشف أزمة ما، فيعبر عنها بطريقة فنية وجمالية تؤكد «أن القصة تشكل جزءا من الحياة قبل أن تهاجر من الحياة وتنفي نفسها في الكتابة»[6] بتعبير «بول ريكور». هكذا تقربنا القصص التالية: «شرب الموسيقي.. كتابة القصة»، «سرقات»، «سينما»، «رانيا»، «آية» من حياة إنسانية مزدانة بأزمات جارحة في سياق جمالي؛ لأنها قصص مؤسسة على تصوير تراجيديا الكائن البشري المعاصر ضمن إطار فني خاص، حيث يتخذ النص القصصي أداة فنية أو وسيلة تعبيرية أدبية كي يسرد أعطابا إنسانية متنوعة.

من هنا فإن متخيل قصة «شرب الموسيقى.. كتابة القصة» يتمركز حول المواضيع الممكنة لكتابة القصة القصيرة من لدن «إنسان» تعتعه السّكْرُ ولعبت أم الكرم برأسه، حيث تحول الفضاء المعتم والفوضاوي المثقل بسلطة الضجيج إلى حافز وباعث على التفكير في كتابة القصة، قصد صياغة أزمة الإنسان أثناء تفاعله مع مؤثثات فضاء الحانة، أو معالجة القضايا المعبرة عن تراجيديا الكائن البشري المخذول في صحوه ولا يظهر خذلانه إلا بعد يقظة متوهمة بالمشروبات الروحية. لذا قد تتولد قضية القصة من حوار ندماء الحانة أساسه الافتراض والتخمين: «عندها يقول الرجل الذي تعتعه السكر دون أن يدرك ذلك: -بإمكاني الآن أن أكتب قصة» (ص8). إن التفكير في كتابة القصة هو تفكير في تشييد النص القصصي الإطار، وبالتالي فمتخيل القصة يتولد جراء حوار عفوي يدفع للتفكير في بنية القصة من داخل القصة، وهو تفكير محكوم بجمالية التوجيه التي تتمفصل إلى مستويين: الأول توجيهي قوامه تنبيه القارئ المحتمل إلى أهمية كل القضايا والأحداث، مهما أوغلت في الهامشية، في تشكيل النص القصصي وتشييد متخيله؛ سواء كان نصا قصصيا تمتد أحداثه لترصد رمزية «فندق بغرف لا متناهية، يقيم فيه زبناء بعدد لا متناه..» (ص7) وبمقصفه تتولد حكايات متعددة تدفع إلى التفكير في كتابتها سردا قصصا، أم كان نصا قصصيا يفكر في موضوعه التخييلي بمدخل فني تحكمه جمالية الإضافة، ما دامت «قد كتبت كل القصص التي تحتملها الأرض واكتملت دورة الجنس» (ص8)، أم كان نصا قصصيا يطرح إشكالية المفارقة الجارحة بين التفكير في موضوع القصة وبين الانتقال إلى كتابتها فعلا، لأن من يطرح كتابة القصة يظهر أنه لم يكتب قصة واحدة في حياته.

إن اشتغال التخييل القصصي على قضية محورها القصة يمنح التفكير في عدة دلالات ترشح من قصة «شرب الموسيقى.. كتابة القصة» من بينها:

-في ظل أزمة الإبداع لدى الفرد المبدع يتولد الإحساس باستهلاك كل الموضوعات و«اكتمال دورة الجنس»، بيد أن هذا الشعور يضمر ضعفا في الملَكة الإبداعية؛ لأن الحياة، والإنسان ضمنها، تخضع لتحول دائم في سيرورة منفتحة على المستجد دائما، مما يطرح تعدد الموضوعات المنفلتة من المقاربة الإبداعية.

-في ظل أزمة الذات نفسيا أو فكريا أو اجتماعيا.. يكون الإبداع هو المخلِّص والمنقذ، مما يدل على قدرة القصة القصيرة على «امتصاص» أزمات الإنسان الجارحة، ليس رغبة في «عرض» تجربة الأزمة قصصيا بل أملا في التحرر من ثقلها واقتسامها مع الآخرين، كما تؤكده الأدبيات السيكولوجية، لكن بمداخل فنية ووسائط جمالية، خاصة إذا سلمنا بأن «عمل الكاتب هو عمل إستيطقي بشكل كلي»[7].

وتقربنا قصة «سينما» من الأزمة الإنسانية والفن السابع، فالقصة تنسج متخيلها من أزمة الإنسان داخل الشريط السينمائي وخارجه؛ حيث إن السينما تؤثر في الكائن البشري فتكتسحه بقيم جديدة، يقول السارد: «تقول أمي إن السينما ضيعتني،

فتلعنها وتلعنني.. من يقول لها: حين تشتغل الشاشة تبتدئ حياتي» (ص17). إن أزمة الذات الإنسانية هنا تخلقها السينما؛ فحينما تلج الذات الطفلية عالم السينما تبدأ مأساة شخصية الأم بأزمة نفسية متولدة من الخوف على ابنها من التيه واللامبالاة بما هو جدي وهام في تشكيل كينونته ومصير وجوده الذي انتهى كارثيا (الموت)، أما حينما يُمنع الطفل من الاهتمام بعالم السينما تنفجر أزمته المفضية إلى نهاية «الحياة»، باعتبار النهاية هنا استعارة رمزية للقلق والحيرة و«الموت» الرمزي تحت أنقاض اليومي والمادي قبل الموت البيولوجي، مما يعبر عن أهمية المتخيل الفني في تشكيل الشخصية، وصياغة مواقفها، وبناء أفكارها وأحلامها، ولكنه قد يجهز على وجودها ويدمر كينونتها.

وتنطوي قصة «سينما» على مظهر آخر من المظاهر الدالة على أزمة الإنسان من داخل الفن، وهو ما تضيئه المتوالية السردية التالية: «إنه فيلم يَصْنعُ على الشاشة مجدا أمريكيا مُرِّغ في وحل البلد الإفريقي الضعيف» (ص18). إنها السينما التي تصنع مجدا مزيفا، كي تداري الذات أزمة نفسية تتولد لدى الإنسان الأمريكي حينما تنتهك قوته. هكذا تصير السينما عنصر تعويض لأزمة ولَّدها الزمن المعاصر المثير والمرعب الذي تخلخلت فيه قيم القوة، أحيانا، في إبدال دال على انتصار إرادة الضعف على سوء تدبير وإدارة القوة. ولعل «تحول حي سيدي موسى إلى «موقاديشو» حقيقية» (ص17)، بفعل مؤثرات صوتية وبصرية، يضمر دلالة رمزية أساسها جمالية المأساة؛ مأساة إنسان يعي حقيقة الصراع السياسي فيجعل الفن السينمائي في خدمة إيديولوجية التفوق والزعامة وإن كان الآخر أقل سلطة وقوة، ومأساة إنسان صار حقل تجارب وأرضية اكتشاف المشترك المأساوي بين الجغرافيات والكائنات الإفريقية، وبالتالي لا فرق بين «سلا» المغربية و«موقديشو» الصومالية غير توجيهات المخرج، ولا بين موت الكومبارس و«الطفل الحقيقي» غير سنة الإعجاب وحب السينما أو سلطة الرغبة في التسلق لتحقيق الشهرة المقدسة. لذلك تنتهي قصة «سينما» على إيقاع تراجيدي جسدته رمزيا جمالية الضياع؛ أولا ضياع حقيقة اندحار القوات الأمريكية على أعتاب مقاومين صوماليين يمتلكون إرادة حب الوطن ونبل المقاومة، وهو ضياع يعبر عنه الشريط السينمائي حينما يقلب الحقائق، فيجعل الضحية جلادا والهزيمة انتصارا. وثانيا ضياع كائن إنساني (طفل) مهووس بالسينما ومحب لها، حيث كان «يتقافز فوق السطوح» يتابع مشاهد التصوير ليسقط مصابا بما عجل انتهاءه الوجودي (الموت)، خاصة أن «سيارة إسعاف تعذر وصولها بسبب الحصار المضروب على الحي لدواعي التصوير» (ص20). ألا يفصح الفن السينمائي، في سياق التخييل القصصي، عن أزمة إنسانية جارحة ؟

إن الإجابة واضحة، أما الأزمة الجارحة فتتعمق حينما يكون مصدرها المبدع والأديب، فخارج أي منطق مثالي وصدامي من واجب المبدع تشجيع الإبداع النوعي، واتخاذ طريق الابتكار سبيلا في إنتاجه. إن هذا ما يطرحه بشكل معكوس متخيل قصة «سرقات» التي تفصح رمزيا عن أزمة إبداعية يتحول بموجبها «الحمزاوي الأديب الكبير» إلى كائن ينشر الإحباط في نفس وعقل المبدع «المبتدئ» كما

تمثله شخصية «علال الريفي»، هذا الأخير قدم روايته المخطوطة إلى «الروائي الذائع الصيت» كي يقول كلمته التقويمية فيها، فكان قولا مؤثثا بمفردات حقل الإحباط والتيئيس، بيد أن «علال» لم يستسلم وييأس فقرر السرقة كي يطبع روايته التي توجد مخطوطة مع الروائي «الحمزاوي»، وبما أن السجن كان المكان الذي عبرت نحوه شخصية «علال» لتتحول إلى مجرد رقم بدل الولوج إلى عالم الروائيين بوضع رمزي، فإن «الحمزاوي» أو بالأحرى «الهمزاوي» اغتنم الفرصة وأصدر رواية «سرقات» الدالة على سرقة فاضحة لرواية «علال» ليبدأ الاحتفال بالإصدار الجديد شرقا وغربا، لأن رواية «الحمزاوي» «تؤسس لتوجه فني جديد لديه، وتدشن لمغامرة جميلة..» (ص16)؛ مغامرة أساسها أزمة قيم لدى جل الفرقاء الاجتماعيين بما فيهم الأدباء المفترض فيهم الترفع عن اقتراف ما يسئ إلى رأسمالهم الرمزي، ومغامرة قوامها أزمة إنسان في زمن صار الفشل مصير المبدع الحقيقي و«النجاح» الإعلامي، أحيانا، حليف المبدع الانتهازي الذي يعاني من عقم المخيلة الإبداعية.

و يتمركز متخيل قصة «رانيا» دلاليا بوساطة جمالية لحكاية «أبا علال» عن «لاراف» (دورية الشرطة) حول أزمة الأطفال في محيط مجتمعي تبنيه فلسفة الإهمال واللامبالاة بالأطفال، فتتولد لديهم مشاعر الوحدة والتمرد، كما هو الشأن مع الطفلة «رانيا»، مما يدفعهم إلى تبديد قنوطهم ووحدتهم وأزمتهم الداخلية بالبحث عن المشترك الإنساني، بيد أنه بحث قد ينتج فعلا أخرق يدفع الذات الطفلية إلى مشارف هاوية حفرها بعمق أشرار بأفعالهم الإجرامية، أو إلى داخل فضاءات مليئة بالقلق جراء تشفير دلالي يجعل الكثير من الفضاءات تقوم على جمالية التماثل الإجرامي؛ فالطفلة «رانيا» لا تخلو رمزيا من تماثل مع مجرمين سرحهم الليل فالتقطتهم سيارة دورية الشرطة، بيد أن بكاء الطفلة «رانيا» (ص25) قوض ذلك التماثل الرمزي فتم تسريحها من سيارة الشرطة، وذلك في إشارة رمزية دالة على أزمة وعي لا يقيم وزنا لأحلام الأطفال وطموحاتهم وتحركاتهم وأفكارهم.. من لدن كل الفرقاء الاجتماعيين.

أما في متخيل قصة«آية» فنكتشف أن الشعر كان مدخلا فنيا لكشف الأزمة الصحية للطفلة التلميذة «آية» وهي تشخص دور النبتة في مشهد مسرحي شعري (ص29–28)، ليصير الكلام الشعري بلسما شافيا للذات الإنسانية (آية) من أزمة العزلة والانعزال المترتبة عن مرض القلب، كما أن الشعر فجَّر لدي الطفل المشارك في المشهد المسرحي الشعري (سامي) قيما سامية ونبيلة أساسها التضامن والتآزر، بالرغم من غياب الشرط الموضوعي لتحقيق ما يكفي ماديا: «يا رب. . أقبل أن أبيع الفطائر طول حياتي.. فقط اشف آية» (ص30)..

من هنا فإن متخيل بعض قصص «الإقامة في العلبة» يتخلَّق من تضايف الفنون والأزمات الجارحة والموجعة، فتكون النصوص القصصية بمداخلها الفنية والجمالية معبِّرة عن تشفير مضاعف وتضعيف إبداعي يتخذ طابعا إبداليا بين القصة والرواية والسينما والحكاية والشعر المسرحي، كي يعبر النص القصصي عن أزمة أو مأساة حاضرة أو

مؤجلة، ظاهرة أو مضمرة.. بناء على رؤية فكرية وفنية تؤمن بـ»الصلة المباشرة التي تقيمها الكتابة بين كل ما هو موجود أو محتمل الوجود»[8].

3 - في الإقامة داخل أزمات متنوعة

إن الأزمة حين تنتشر تحقن الذات المأزومة بأمصال الألم المتعدد الامتدادات، مما يدفع للتفكير في تجاوز الأزمة وتدبيرها. لهذا فإن الأزمات المتنوعة التي يقربها محكي قصص «الإقامة في العلبة» للقاص حسن البقالي تعبِّر عن رغبة قوية في الفضح والتعرية عبر جمالية التحرر؛ جمالية تروم جعل القصة نصا فنيا يتمثل عالم إنسان عار من كل شيء غير أزمته الجارحة، وذلك بمقولات فنية وفكرية تمتع وتدفع للتفكير في تجاوز مختلف الأزمات، ما دام «الكاتب الخلاق هو الذي يعلِّم الفعل الإنساني الاتساع والتحرر»[9]. من هنا فإن الأزمات الجارحة التي يرصدها متخيل قصص «الإقامة في العلبة» يتأسس على جمالية الكشف ذات الغاية التحررية، ما دامت جمالية الأزمة الجارحة تروم إيضاح وضع مجتمعي وإنساني موبوء يولد مشاعر التمرد.

يقول السارد في قصة «اختفاء»: «امرأة متوسطة الجمال.. كلما حل شهر مارس، تسمع عن يوم عالمي للمرأة، ثم لا تسمع بعد ذلك سوى أفعال أمر ونهي: «صَبِّني، فرشي، طيبي، آجي، سيري، ما تمشيش، ما تعيقيش، اسكتي، كلي ما تاكليش..» (ص-31 32). إنه مقطع سردي يترجم أزمة جارحة لامرأة صارت مُهانة داخل مؤسسة الزواج، وواقع وزمن تشوهه قوانين التراتبية وتقيده تقاليد مجتمعية تطفئ فكر الاعتراف بمجهودات المرأة الزوجة في ماء الاضطهاد، فتصير الزوجة خادمة تلبِّي الرغبات وتصرِّف الأوامر والطلبات بقلق داخلي، لتنفجر الأزمة الداخلية في تصرُّف أساسه التمرد وترك «المؤسسة الظالمة». ولما غادرت «حجيبة المحمودي» بيتها، الذي صارت فيه مجرد خادمة مقنعة، استيقظ زوجها على حقيقة مفزعة كانت تحجبها «حجيبة» بحضورها المؤسس على بلاغة الطاعة: «طوال ربع قرن من الزواج، لم يحدث أن وجَّه لها كلمة شكر واحدة، أو أي كلمة رقيقة أخرى تفتح شهيتها للحياة وتسقي دمعة الحب الخبيئة تحت جذور القلب..» (ص33). إنها أفكار وتعابير مبنية على جمالية المضمر، أي إضمار الكثير من الدلالات المحتجبة؛ أولها دلالة الانتقاد الحاد لبؤس مجتمعي لا يعترف بمجهودات المرأة في بيت الزوجية، لذلك يعتصم الأزواج بالصمت في مقامات تتطلب تفعيل وتغليب ثقافة الاعتراف، ولو المعنوي، بمجهودات أزواجهم، مما يفضي إلى تعميق هوية الـ «بدون» التي تصير معادلا رمزيا يعمق اللامبالاة بالفعل الخلاق للمرأة في البيت. وثانيها دلالة التحفيز على بناء تواصل أسري قوامه «الكلام» المُشْرِع على دفع الذات الأنثوية (الزوجة) لتجاوز اليأس والقلق صوب الإحساس بالكينونة والوجود، وذلك بإسماع تلك الذات لغة تخاصم شُحَّ الصمت وتعانق غنى ثقافة الاعتراف، مما يدفع «الذات الأنثوية» للتخلص من «أسباب تعاستها» ومن «نظرتها الكسيرة» (ص34).

وفي نفس السياق تحتفي قصة «قصة حب» بأزمة الأزواج في زمن صار محكوما بزخم وسائط الاتصال الجماهيري، ومنها الشبكة العنكبوتية التي اتخذها أحد الأزواج بوابة لتجاوز الرتابة المتولدة

من مؤسسة الزواج، كما تعبر عنها رمزية الصحراء والجليد والفراغ في قول السارد الاستعاري: «صار ما بيننا صحراء من جليد، وفراغات مديدة..» (ص42). إنه وضع مغرق في الأزمة التواصلية بين الأزواج التي لن يكون الخروج منها إلا بـ «الشات»، أي التواصل من غرف الدردشة مع أنثى افتراضية «الدهماء»، وهي «الدردشة» التي كسرت تصلُّب القلب وتحجره بعشق افتراضي بدأ «يقتحم خزان القلب بطاقة بديلة..» (ص44). بيد أن العشق الجديد المتولد بين العاشقين الافتراضيين سيضع واقع الزوجين في مأزق الاستمرارية، ما دام كل واحد صار عنده الحب الافتراضي بديلا لحياة زوجية رتيبة ومملة، وصارت «المحبة بلا قيود» التي يؤسسها النقر على فأرة الحاسوب بديلا لحب تقيده المؤسسة الزوجية، فيموت بذلك الحب لأنه لا يقبل القيود، وهو ما يعني أن السياق الحضاري الراهن صار يؤسس لحب افتراضي يعد ولادة جديدة ينتظرها الزوج والزوجة، لكنها ولادة مفجعة أفرزت حبا جارحا، لأن أحداث القصة الختامية قربتنا من مشهد التقاء عاشقين تولَّد حبهما لبعضهما افتراضيا، ولن يكون العاشقان سوى الزوجين الغارقين في أزمة رتابة حياتهما الزوجية، ففر كل واحد منهما باحثا عن حب افتراضي يبدد الرتابة، ليقف الزوج في النهاية على حافة الدهشة مرددا: «لقد كانت الدهماء التي تيمت بها افتراضيا هي نفسها.. نفسها.. هي نفسها..زوجي» (ص47)، فهل يعد الحب الافتراضي إبدالا وجدانيا جديدا؟ وهل يمكننا اعتبار العشق الافتراضي استعارة جمالية للانهيار والفقدان الذي يشْعر به الإنسان في عالم الواقع فيلجأ للافتراضي كي يداري أزمته الجارحة؟

إن القاص حسن البقالي وهو يفتح محكي القصص على الأزمات الجارحة فأنه يهتم بمصائر الشخصيات المأساوي؛ فيهتم أولا بانفعالات الشخصيات وأفعالها، كما هو الشأن مع شخصية المقامر في قصة «المقامر» الدالة على الأزمة الحادة لدى الإنسان مدمن القمار، حيث ينحدر المقامر في نسق أخلاقي فادح وانحطاط قيمي مثير يجعله منخرطا في المقامرة بكل شيء بما في ذلك زوجته (ص69). أو مثلما هو الأمر مع شخصية القاتل في قصة «على مهل يؤكل الباذنجان» المعبرة عن اختلال قيمي وأزمة أخلاقية ونفسية حادة للكائن البشري في زمن القتل الدال على الانهيار القيم والإنسان والأخلاق.

ويعتني ثانيا بالوضع المأساوي للشخصيات القصصية، كما يعبر عنه متخيل قصة «لا أحد يموت في الطابق الثالث قبل أن يزوره أوسكار» ضمن نسق جمالي دال على الوضعية المأساوية للكائن الإنساني العجوز، فترسم القصة صورة سوداء لثقافة مجتمعية صارت مفتونة بالتمركز على «الذات» و«الأنا»، ومدفوعة للانفصال عن الآخرين ولو كانوا أباء وأمهات، مما يفرز الفاجعة والمأساة التي تجعل الكائنات الإنسانية (العجائز) محكومة بالانفصال عن العالم الإنساني والأسري المهمور بالدفء والحميمية، فيغدو الكائن الحيواني (القط أوسكار في القصة) رفيقا للعجزة في إقامة الموت الرمزي (دار العجزة) إلى حين تحقق الموت البيولوجي الذي يصير مرغوبا ومطلوبا، لأن الرحلة الحياتية تبدو خاتمتها مفتوحة على فاجعة الوحدة وأزمة الانفصال عن كل اتصال إنساني أو حيواني،

لذلك يتساءل السارد بحرقة قائلا: «من يسأل الآن عن عجائز دار العجزة؟ من يسأل عنهم بعد رحيل أوسكار؟» (ص58).

وسيرا على الخط الدرامي المفجع والأزمات الجارحة تنفتح أحداث قصة «الإقامة في العلبة» على أزمة الإنسان أثناء ولوجه عالم الإدارة العمومية، فتصير الإدارة معادلا رمزيا للأزمة المفتوحة على القلق والضياع: «-هل تعتقد أن الأمور في الإدارة كما هي في الحياة؟.. أيقنت أن علي مواجهة المزيد من الأدراج والممرات والتيه والهواجس واختبار الذات..» (ص76). من زاوية جمالية تشير الممرات والأدراج إلى رمزية العقبات المسطرية والمداخل القانونية المعقدة التي تواجه الإنسان أثناء سعيه للحصول على وثيقة إدارية بها يكتمل الوجود بالقوة والفعل: «شهادة الحياة»، وإن كان الوجود الفعلي يعبِّر عن انتهاء رمزي؛ لأنه انتهاء ساهم «شرٌّ» السلطة في تحققه، فالذات التي ولجت عالم الإدارة كي تثبت وجودها وكينونتها على الورق عادت لبيت استقرارها وجدته مهدما، فكان الخروج من وجود محكوم بسلطة العقل والدخول في وجود مؤطر بالهلوسة والرهاب والنسيان، فصارت «الإقامة في العلبة» معادلا رمزيا «للإقامة في الأزمة الجارحة والفاجعة المؤلمة».

-في الختم

يري «تيري أوزوالد» في كتابه «القصة القصيرة» بأن «جوهر القصة القصيرة يكمن في العمل على تفجير جميع المعتقدات في نظام الأشياء، وفي الرفض الساخر للأفكار الوعظية»[10]. إن ما يطرحه «أوزوالد»، هنا، يساير ما طرحه متخيل قصص «الإقامة في العلبة» للروائي والقاص المغربي حسن البقالي؛ حيث إن الأزمة والفاجعة القصصية تعد تجربة تعيشها الشخصيات في سياق تخييلي لا يتوخى الوعظ والإرشاد، بل يطمح إلى تأسيس مقولات جمالية قوامها العرض والإثارة، إثارة الأزمات وعرض الفواجع، وذلك في إطار لغوي ملئ بالسخرية وممهور بالتكثيف الدلالي، فتصير اللغة الشاعرية، أحيانا، قناة فنية تليِّن حدة الأزمة، وتقبل تأويلات متعددة، لإنتاج دلالات يمكن ربطها بمدلولات أساسها المكابدة والمأساة والمعاناة.

■ ■ ■

الهوامش

1 - حسن البقالي، الإقامة في العلبة، قصص، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، كلية الآداب ابن مسيك، الدار البيضاء، ط1، 2009، وأرقام الصفحات داخل المقال التي لا تحيل على الهامش هي أرقام صفحات المجموعة.

2- Gao Xingjian / D. Bourgeois, Au plus prés du réel, (Dialogue sur l'écriture), éd l'aube; Paris; 1997, p: 13.

3 - هنري ميللر، ثلاثية الصلب الوردي، ج1، ترجمة: أسامة منزلجي، دار المدى، سوريا، 2003، ص: 306.

4 -د.هـ لورنس، الرواية والخلق، ضمن: نظرية الرواية في الأدب الأنجليزي الحديث، مؤلف جماعي، ترجمة: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص: 210.

5 -Yves Reuter, L'analyse du récit, éd Nathan, Paris, 2000, p : 100.

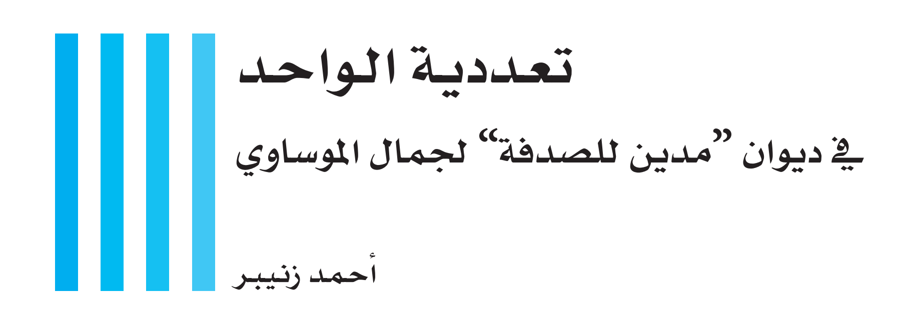
6 - بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005، ص: 331.

7 - خوليو كورتازار، حوار الكرمل، مجلة الكرمل، العدد 3، صيف 1981، ص: 250.

8 - إيتالو كالفينو، ست وصايا للألفية القادمة (محاضرات في الإبداع)، ترجمة وتقديم: محمد الأسعد، سلسلة «إبداعات عالمية»، الكويت، ع 321، ديسمبر 1999، ص: 52.

9 - أنابيس نين، رواية المستقبل، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983، ص: 234.

10 - Thierry OZWALD, La nouvelle, éd Hachette, Paris, 1996, p: 64.



تعددية الواحد

في ديوان "مدين للصدفة" لجمال الموساوي

أحمد زنيبر

بعد تجربته الأولى، التي منحت المشهد الثقافي بالمغرب، ديوانا شعريا جميلا وأصيلا حمل عنوانا رامزا هو: **كتاب الظل** (منشورات وزارة الثقافة والاتصال 2001)، يواصل الشاعر جمال الموساوي مسيرته الإبداعية ويهدينا، مجموعة شعرية ثانية، سماها **مدين للصدفة**. (مطبعة آنفو - برايت 2007) وفي ذلك تأكيد منه أن القول الشعري مجال كتابة قابلة للتجديد والتحيين باستمرار، كلما توافرت لها شروط الإبداع ولم تنفصل عن تجربة الموت والحياة.

تضم المجموعة، ثمانية وعشرين نصا، تفاوتت عناوينها بين اللفظة الواحدة والجملة وشبه الجملة، وتنوعت موضوعاتها ومضامينها بحسب سياقها ومقامها الشعري. وهي مجموعة ترسم لنفسها أفقا مغايرا؛ لكنها جاءت مخلصة لجذورها الشعرية ترسخ بعدها التخييلي الذي تبنته في البداية، دون أن تفرط في عناصر الإمتاع والمؤانسة.

فماذا عن هذه المجموعة ؟ وما القضايا التي تطرق بابها ؟ وبالتالي، ما الجديد الذي تضيفه فنيا إلى رصيد الشاعر ؟..

لا شك أن أول ما يطالعنا، في هذا العمل، هو العنوان الذي اختاره الشاعر جمال الموساوي عتبة لنصوصه **مدين للصدفة**. فعن أية صدفة أو مصادفة بالأحرى يتحدث ؟ وما أسباب تلك المدينية؟ وكيف تولدت أرقامها وبياناتها ؟. يوحي العنوان أعلاه، إذن، باعتراف واضح وصريح من الشاعر بقيمة كل العلامات والإشارات، التي تحيل إلى هاته الصدفة، في علاقتها بالذات تارة، وبالعالم وأشيائه، تارة أخرى. إنه اعتراف يضمن للشاعر، بشكل من الأشكال، تحررا نوعيا وتطهرا فعليا من ثقل الدين المعلن. اعتراف باللحظة التي تكتشف فيها الذات ظلها، بقوة الأشياء.

فهل استطاع الشاعر، في هذا المنجز، رد هذا الدين وتبرئة الذمة بأقساطه الشعرية؟؟ ذلك ما ترصده بعض مقاطع ومواقف المجموعة.

تثير نصوص **مدين للصدفة**، كما في المجموعة السابقة، موضوعات متعددة ذات صلات وشيجة بمختلف التحولات التي تشهدها الذات الإنسانية، في ارتباطها بالعالم وبالآخر من حولها. ومن ثمة، كان السؤال: من أنا؟ من أكون؟ أحد الأسئلة الجوهرية، التي شكلت الإيقاع الخفي والجلي، في آن، لتجربة الشاعر الجديدة. يقول جمال الموساوي:

كن كما أشتهي
غامضا كغد ذي قرنين.
واضحا كما لا أحب أن أكون.
لا تكن أغنية لطلل
ولا وترا في عود قديم.

(ص20)

وبين حرفي الكاف والنون (كن) مراوحة بين الوجود والعدم، بين الرتابة والرغبة في التجدد. وما البحث عن الشبيه، الذي لا نجده أو نخاف أن نجده، سوى هروب من أسر المعتاد وانفلات رمزي، عبر اللغة وانزياح المعنى، في اتجاه عوالم معتمة تغرف من حياة لن تكتمل يوما.

وفي الوقت الذي تحضر فيه أنا الذات الشاعرة، تحضر معها الحواس، بأنواعها الحسية والحركية، فتضغط بكامل قوتها، سلبا وإيجابا، كي تفرز لحظة من لحظات الغواية وتطلق العنان قولا باللسان والوجدان، حينها تملأ العين دفء كلمات تبحث عن شبيهها في المرآة. يقول الشاعر:

لم يركِ أحد
غير أن دفتر الوقت
كان
يصغي
لوشوشة الفجر
كان
كلما أيقظته نسمة
فر
إلى
داخله.

(ص54-55)

هنا، وفي هذا السياق، سياق البوح والبحث عن المعنى، لم يكن للذات الشاعرة مفر للتعبير عن هواجسها، حصارا وحوارا، والكشف عن ميولاتها، اختيارا واضطرارا، كي تمرر قلقها الوجودي وترسم لنفسها مسارات بلا حدود، حيث يلتقي الواقعي بالمتخيل، ويتداخل الموت والخلود. فالقلق واليأس

والعزلة والضياع وما سوى ذلك، محطات شعرية توقف عندها الشاعر، مليا احتجاجا على البياض وعلى القيود وعلى الآخرين، طغاة وغزاة، مما يشي بحزن إنساني عميق يتأرجح بين الحلم واليقظة وبين الاستقرار والارتحال في اتجاه الضوء ونور الصباح.

يقول جمال الموساوي:

في صباح المدينة المتعب
الحكمة ليست ضالتي.
والموسيقى التي لا أحب
طريق أخرى، بلا أي علامة، نحو
جحيمي... أراكم ورائي أيها الآخرون
تعدون المنافي، وتشنقون الفكرة في رأسي
أراكم تسرقون في الغفلة رؤى من منبذي.
أراكم تنسجون سيرة الليل
من قميص العزلة الذي يجلل متوقد الدهشة
في عينيّ...
في العينين اللتين تعيدان في العتمة تشكيل
العالم.

(ص13)

ومع ذكر الليل، بظلامه وأوهامه، تزداد وساوس الذات وتكثر مخاوفها؛ غير أن الإصرار والرغبة في التصدي والمقاومة، تجعلها مستعدة، في أية لحظة، لحشد المزيد من الطين وما يكفي من المطر. وما الطبيعة، جامدة ومتحركة، إلا واحدة من العوامل المساعدة للشاعر في ترتيب الأوراق والظفر بالغنيمة. يقول:

لذلك أحشد من الطين
ما يكفي،
ومن مطر،
وأهمس للريح أن تمنحني
مهلة
كي أرتب حربي
على بوابة الخلود
وأبحث عن نصيبي من الغنيمة

(ص12-11)

بهذا المعنى، إذن، وبهذا الوجد اللغوي المتناسل المشتعل بين ظل وظلام وبين كتابة ومحو، تنشد النصوص الموساوية ذلك العمق الإنساني، متأملة في الذات من بعيد ولكن عن كثب. إنها نصوص مسافرة في الزمان وفي المكان، تحتفي بالذاكرة وبالإنسان. ولعل صورة الأم كانت الأبهى في هذا المقام. يقول الشاعر:

لا، ليس تماما يا أمي،
تظنين أنني سيء الطبع إلى هذا الحد
وأنني مولع بالهتاف للفراغ
وأنني لا أعرف الطريق
التي ينبغي أن تكون طريقي،
وأنني أسرف للطاعة للظلال
وأنني بلا شبيه في البرية.

(ص70)

فثمة حوار دافئ بين الشاعر وأمه، بها تمرير محبة وتبرير موقف، والمسافة بينهما رفيعة إلى حد التلاشي. ولعل عنصر التكرار الذي وظفه الشاعر في هذه القصيدة، (لا، ليس تماما يا أمي) وكذا طابعي الوصف والسرد اللذين انتهجهما أكسبا القصيدة مصداقية خاصة، وأضفى عليها طابعا من الرقة والوداعة. فالمقاطع تناسلت وتوالدت تبعا لإيقاع الذات بين رفضها وقبولها، وبين إحساسها بالاختناق ورغبتها في الانعتاق. يقول:

كيف أصدق

أنني قاس إلى هذا الحد

وأنني سيء الطبع، تماما، كما تظنين

وأنني مسرف في العصيان

وفي الطاعة لظلال غامضة،

وأنني

لا أقوى

على رؤية السقف الذي وضعته

لأحلامي،

التي لم تكن سوى أحلامك.

(ص73)

ولم يفت الشاعر، في هذه المجموعة، وهو يحاور الذات وظلالها المتعددة الواحدة، أن يستند إلى مرجعيات كثيرة منها التاريخية والبيئية والدينية وكذا الفنية، يؤثث بها مجال البحث والسؤال ويجمل بها فضاء الصور والخيال. فالطبيعة حاضرة عبر ألفاظ الأرض والهواء والتراب والبحر والأشجار والأزهار والفراشات والشمس والضوء والمساء،، مما هو مبثوث في ثنايا النصوص. والقرآن حاضر أيضا، من خلال إحالة اقتضاها السياق، ممثلة في قوله:

الحسنات يذهبن السيئات في ميزان الإله.

الخطأ. في ميزان البشر، يجب ما قبله من الحسنات.

(ص50)

أما التاريخ، فمرتبط بتدبير اللحظة الراهنة وتحرير الذاكرة، حيث يستحضر الشاعر رموزا شعرية (محمود درويش، عبد السلام الموساوي..) استعذبت الحرف وداعبت اللفظ، فهيأ لها ما يشبه المحاورة والتضمين تارة، والاستدعاء والرثاء، تارة أخرى. يقول عن صديقه الراحل الشاعر المعتصم العلوي:

كيف تشرق الشمس؟

القلب على العتبات

الأبواب لم أجدها على

مرمى حجر، كما يقال،

الأشباح فقط تهدهد الكون

وتشعل

بالحنين؛

هذا الوجه لك.

وجهي في المرآة

أم وجهك؟

(ص41)

إن استعمال الشاعر لأسلوب الاستفهام، في هذا المقطع، ولأساليب الأمر والتمني والطلب، في غير ما موقع، ينضاف إلى باقي العناصر الفنية الأخرى، التي ارتضاها حلية لنصوصه، كالتكرار والتجنيس والحوار وحسن التخلص، قصد الارتقاء بشكل القصيدة إلى جانب الاعتناء بالمضمون. علاوة على ذلك، تجد الشاعر يعتمد، في ما يعتمد من تقنيات أسلوبية وبلاغية، على السرد المنساب، حينا، وعلى المقاطع الشذرية القصيرة، حينا آخر، كأنها توقيعات سريعة تتوسل بالمجاز والاستعارة، كما في قوله:

بأوهام غامضة تدعى الأحلام

يشتعل السرير في ليل الكلام

(ص63)

ومن ثمة، حين يتوحد اللفظ والمعنى يتولد انسجام ظاهر يغذي اللحظة الشعرية، ويجعلها أكثر

انفتاحا على التأويل والاحتمال. يقول:

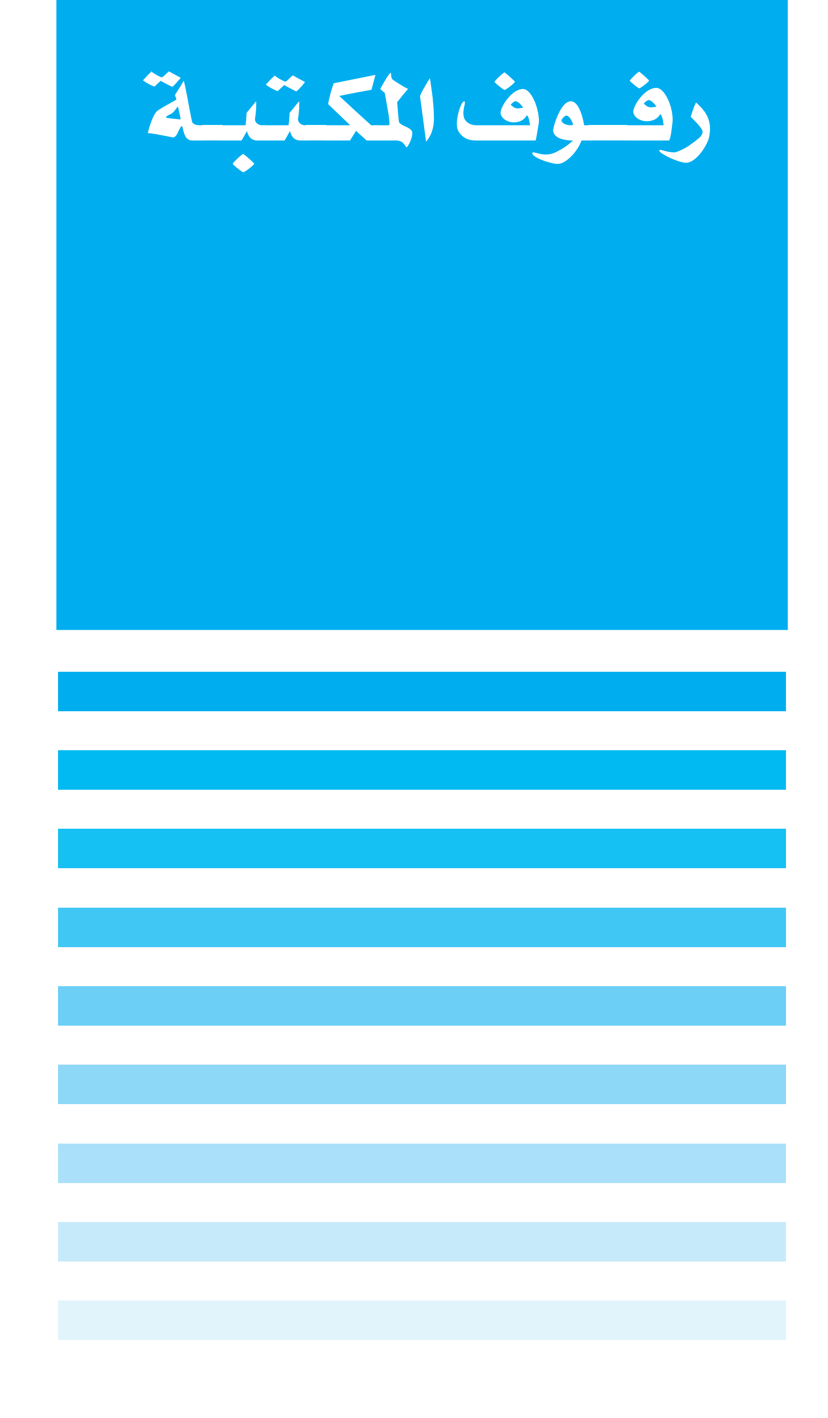
الظلال
أشجار ميتة
أشباح تتبع الشمس
إلى بيت الغروب.

(ص76)

لتبقى الظلال، أخيرا، ظلال الذات الشاعرة، في تجلياتها المختلفة، موزعة عبر نصوص المجموعة متأرجحة بين الطفولة والرشد وبين الحركة والسكون. ظلال تروم المحو والعبور إلى ظلال أخرى أبعد مما نتصور، حيث التنوع والتعدد؛ لكنها تظل ظلالا بطعم واحد مشدود إلى اللامرئي واللانهائي.

هكذا، تكون نصوص جمال الموساوي، في ديوان **مدين للصدفة** دفقات شعرية تنساب كماء زلال تنثر أسئلة الذات والأشياء برقة الكلمات. أسئلة وجودية وتأملات فلسفية ومعان صوفية تتحرر من كل قيد خارجي إلا من قيد الزمان والمكان، لتصبح الصدفة/ المصادفة، بذلك، منطلقا ومنتهى، سببا ونتيجة، في ذات الآن.

■ ■ ■


رفوف المكتبة



من رفوف المكتبة

عرف المشهد الثقافي المغربي، خلال هذه السنة، حراكا على مستوى الإنتاج الفكري والمعرفي والأدبي. ولم يقتصر هذا الحراك على الكتاب فحسب، بل امتد إلى السينما والمسرح والفن التشكيلي أيضا.

ونقدم هنا عينة مما أنتجته- علاوة على وزارة الثقافة- دور النشر إسهاما منها في توسيع إشعاع الثقافة المغربية على نطاق واسع. ولا يسعنا إلا أن نرحب مستقبلا بموجز عن إصداراتكم الجديدة لإدراجه ضمن هذا الركن الذي يسعى إلى التعريف بحركية الإنتاج الأدبي والفكري المغربي.

مصنفات نقدية وفكرية:

مفاهيم موسعة لنظرية شعرية

المؤلف: محمد مفتاح

الناشر : المركز الثقافي العربي 2010

صدر للباحث محمد مفتاح كتاب جديد في ثلاثة أجزاء موسوم ب **مفاهيم موسعة لنظرية شعرية** عن المركز الثقافي العربي 2010. واعتمد محمد مفتاح في هذا الكتاب على تصورات ونظريات ومناهج مستقاة من العلوم المعرفية، بما تحتوي عليه من علم الأعصاب، وعلم تحصيل المعرفة وتدبيرها، وعلم النفس، واللسانيات، وفلسفة الذهن، ورؤى العلوم المعرفية. وإعمالا لهذه الرؤى أقام الباحث التوسيع على ثالوث، هو اللغة، والموسيقى، والحركة، باعتبارها جذرا تتفرع عنه جذور، وأغصان، وأفنان؛ لذلك خصته الأبحاث المعاصرة بعناية فائقة. تفصيلا لهذه النظرية الموسعة اقترح الباحث محمد مفتاح على القارئ ثلاثة أجزاء.

دعا أولها ب «مبادئ ومسارات». وهو يتكون من قسمين: أحدهما يتناول المبادئ لمعرفية والمبادئ الحركية والمبادئ التوليفية والمبادئ التنظيمية، وثانيهما يهم تجلياتها في التنظيرات الإغريقية-الرومانية وفي المنجزات العربية. وسم الجزء الثاني ب «تنظيرات وأنساق» وفيه تناول القضايا المتعلقة بعلاقة اللغة بالموسيقى، وأنساق الأصوات والتراكيب والدلالات، والنظرية الموحدة، والنسق الموحد.

وخصص الجزء الثالث «**أنغام ورموز**» لتلخيص نحو النظرية الذي اقترحه، ثم إنجاز تحليلات مفصلة في شعر بعض المشارقة والمغاربة، مصحوبة بتأويلات هادفة إلى استخلاص أنواع الرؤى الجزئية والكلية التي تشغل الفكر البشري والعربي، سعيا إلى غايات إنسانية وقومية ووطنية، وتفاديا الانطواء على نزعة تعليمية ضيقة.

***

الذات في السرد الروائي دراسات نقدية

المؤلف: محمد برادة

الناشر: دار نشر أزمنة، عمان 2010

الكتاب عبارة عن حصيلة من الدراسات والمقالات قدمها الناقد محمد برادة على امتداد سبع سنوات (2000-2007) لعينة من النصوص الروائية العربية (40 نصا) تتميز عموما بتنوع الأشكال وتصاديها، وتعدد الموضوعات، والنزوع إلى التجديد على الرغم من اختلاف « الرومانيسك» المحلي المكوِّن لقماشة كل نص على حدة.

ويتكون الكتاب من قسمين : أولهما يهم (كتابة الذات عبر السيرة والتخييل) ويشمل دراسات عن «كباريه سعاد» لمحمد سويد، و«الغجرية ويوسف المخزنجي» لإدوارد الخراط، و«مواعيد الذهاب إلى آخر الزمان» لبعده جبير، و«حكايتي شرحها يطول» لحنان الشيخ، و«ومديح الهرب» لخليل النعيمي، و«صورة يوسف: حكايات حانة المدينة» لنجم والي، و«من قال أنا» لبعد القادر الشاوي، و«كأنها نائمة» لإلياس خوري، و«المتلصص» لصنع الله إبراهيم وثانيهما يدور حول مساءلة المجتمع والتاريخ روائيا ويضم دراسات عن «أرخبيل الذباب» لبشير مفتي، و«الكرسي الهزاز» لآمال مختار، «ليلة عرس» ليوسف أبو رية،

و«وخطبة الوداع» لعبد الحي مودن، و«المحبوبات» لعالية ممدوح، و«تصحيح وضع» لأحمد زين، و«لغة السر» لنجوى بركات، و«قطعة من أوروبا» لرضوى عاشور..الخ). ويقدم هذا الكتاب مادة ثرَّة للباحثين للاستفادة من تجربة الباحث الناقد محمد برادة في النقد والبحث لمدة طويلة تربو على خمسة عقود.

***

بنية السرد العربي:من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير

المؤلف: محمد معتصم

الناشر: الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات اختلاف، ودار الأمان 2010

يضم الكتاب تقديما بعنوان «اتجاهات روائية»، واثنتي عشرة دراسة عن الكتابة السردية في المغرب العربي والمشرق، ويقف عند لحظة تزامن نمطين سرديين هما الواقعية الجديدة والتجريب من حيث الشكل وبناء الخطاب. أما من حيث المحتوى فأسئلة الواقعية الجديدة تختلف جذريا عن أسئلة التجريب ومغامرة الكتابة في لحظة متحولة غير قارة كالتي يمر بها الفكر العربي اليوم.

***

الوعي المحلق: إدوارد سعيد وحال العرب

المؤلف: يحيى بن الوليد

الناشر: دار «رؤيا» ـ مصر 2010

يبين الكتاب أن الفضل في الاهتمام بنظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي يعود إلى الباحث إدوارد سعيد. وينقسم الكتاب إلى خمسة فصول، وهي كالتالي: نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي وإدوارد سعيد، والعرب وإدوارد سعيد، درس إدوارد سعيد، إدوارد سعيد عربيا: بيبليوغرافيا تقريبية.

***

الذاكرة والإبداع: قراءات في كتابات السجن

المؤلف: جماعي

الناشر: منشورات اتحاد كتاب المغرب و المجلس الاستشاري لحقوق الإنسان 2010

يحتوي أوراق ندوة سبق أن نظمها اتحاد كتاب المغرب ببني ملال سنة 2006. يضم الكتاب سبع عشرة بحثا في 174 صفحة. ويتوقف الكتاب عند بعض المفاهيم المؤطرة للذاكرة والإبداع والكتابة السجنية، وتحديد سماتها الإبداعية.

***

قضايا الرواية العربية الوجود والحدود

المؤلف: سعيد يقطين

الناشر: دار رؤيا بالقاهرة، مصر2010

كتاب يهم قضايا الرواية العربية في ذاتها وفي علاقتها مع المجتمع. تكمن قضايا الوجود الذاتي في الكتابة الروائية وتاريخها وأنواعها وتقنياتها وأساليبها وأشكالها. أما قضايا الوجود الموضوعي فهي تهم تفاعل الرواية العربية مع قضايا المجتمع وتحولاته وتقلباته.

***

جمالية النص القصصي المغربي الراهن

المؤلف: عبدالرحامن التمارة

الناشر: منشورات وزارة الثقافة بالمغرب 2010

هاجس الكتاب استقراء الجماليات النوعية للقصة المغربية القصيرة وتشخيصها من خلال المحاور الآتية: جمالية الحلم و جمالية السخرية وجمالية الكاوس وجمالية الهامش وجمالية الانعكاس وجمالية الجسد وجمالية المسخ وجمالية الشعْرَنَة وجمالية الاختزال والجمالية الافتراضية.

***

نظرية فن الإخراج المسرحي: دراسة في إشكالية المفهوم

المؤلف: أحمد آمال

الناشر: دار النشر المغربية 2010

يضم ست محطات بحثية أساسية. تركز على مفهوم الإخراج المسرحي، معيدة استكشافه تاريخيا من خلال التيارات والمدارس والاتجاهات الفنية، ومركزة أساسا على بيان خصوصية المسرح وعلى تحديد خاصية مفهوم الإخراج باعتباره عنصرا أساسيا لتحقيق العرض المسرحي.

***

سلطة الثقافي والسياسي

المؤلف : عبد الحميد عقار

الناشر: المدارس للنشر والتوزيع 2010

يؤكد الناقد عبدالحميد عقار أن السلطة التي يفترض في المثقف مواجهتها نقدا ومعارضة بحرية، تحتمل عدة أوجه، متعددة في الفضاء الاجتماعي وممتدة في الزمان التاريخي. لذلك تبدو معركة المثقفين ليست ضدا السلطة بصيغة المفرد بل ضدها في أشكالها المتعددة. لعل من أهمها مقاومة عزلة المثقف والوقوف ضد تدجينه وتسفيه الفكر وسيادة الأفكار، في أفق أن يتحول النقد إلى أحد وجوه الثقافة. حول هذه الإشكاليات وغيرها، يتناول كتاب الناقد عبدالحميد عقار سلطة الثقافي والسياسي بالمقاربة والتحليل من خلال مجموعة من الحوارات المتفرقة أجريت ما بين (2009-1984) هاجسها حرية التعبير والسؤال النقدي الذي بإمكانه أن يعيد نسج علاقة الثقافي بالسياسي اليوم من خلال تبديد الغموض الذي أمسى يكتنف طبيعة العلاقة ذاتها، وفي ظل التحولات العميقة التي مست جوهر السلطتين معا.

***

الدراسات الأدبية المغربية الحديثة

المؤلف :عبد الواحد المرابط»

منشورات وزارة الثقافة المغربية، 2010

وهو عبارة عن مرجع بيبليوغرافي شامل للدراسات الأدبية المغربية المكتوبة بالعربية والمنشورة منذ دخول المطبعة إلى المغرب وحتى نهاية سنة 2008. جاء في كلمة الغلاف ما يلي: نضع هذا العمل البيبليوغرافي خدمةً للدارسين والباحثين والطلبة والمهتمين بمجال الأدب والدراسة الأدبية، لسد الفراغ الكبير في هذا المجال ولتوفير الجهد والوقت وتيسير سبل البحث والاطلاع. وهو عبارة عن مرجع بيبليوغرافي يشمل جميع المؤلفات التي نشرها النقاد والدارسون المغاربة في مجال الدراسة الأدبية بجميع أصنافها وأنواعها

واتجاهاتها، مع ما يرتبط بذلك من دراسات في مجالات أخرى كالمسرح والأغنية والأدب الشعبي وغيره...

***

إدريس الشرايبي سلطة الكتابة وسؤال الهوية.

منشورات اتحاد كتاب المغرب 2010.

هو ثمرة ندوة نظمها اتحاد كتاب المغرب حول أعمال الراحل إدريس الشرايبي. وشارك فيها صفوة من الباحثين بدراسات قيمة: «ظاهرة التثاقف في قصص إدريس الشرايبي» للمصطفى اجماهري- «عودة المثقف إلى فضيحة (الماضي البسيط) لرشيد بنحدو- «إدريس الشرايبي، مرة أخرى» لأحمد المديني- «الشرايبي وقضية الهوية» لعبد الله بيضة «اعترافات إدريس الشرايبي أو الأنا بمثابة كتاب-» إدريس الشرايبي، روايات بأرواح قلقة» لعبد الفتاح الحجمري- «ضحكة خديجة عن رواية رجل الكتاب لإدريس الشرايبي» لفريد الزاهي- «الماضي البسيط لإدريس الشرايبي: أسئلة النص وأفق القراءة الجديدة» لحماد حيرت- «عن الراحل إدريس الشرايبي» لعبد الرحيم الخصار. وقد صدر الكتاب الجماعي بمقدمة موحية « إدريس الشرايبي: داخل-خارج المغرب» لرشيدة بنمسعود. ومن هذه المقدمة نقتطف المقطع الآتي: «إن هذا الملف المخصص لتجربة إدريس الشرايبي، يشهد على ريادته التاريخية والإبداعية، ويمثل لحظة اعتراف بما قدمه للثقافة المغربية من إضافة، وعودة مشروعة له من منفى الكتابة الذي عاني منه مغتربا خارج وطنه بسبب الأحكام القيمية التي لم تقرأ متنه الروائي من الداخل».

مصنفات في الترجمة :

سميائيات الأهواء

المؤلف: ألجيرداس.ج. غريماس وجاك فونتاني- ترجمة وتقديم وتعليق سعيد بنكراد

الناشر: دار الكتاب الجديد المتحدة 2010.

يتناول الكتاب ظاهرة الهوى كما يمكن أن تتجسد في صفات يتداولها الناس ويصنفون بعضهم بعضا استنادا إلى ممكناتها في الدلالة والتوقع الانفعالي. فالبخل والغيرة والحقد والحسد وغيرها من الصفات هي كيانات تعيش بيننا ضمن ما تحدده «العتبات» التي يقيمها المجتمع، ويقيس من خلالها « الفائض الكيفي» في الانفعال الموجود على جنبات «اعتدال».

***

القدسي أو الملائكية الأخرى» وقصائد أخرى

المؤلف: جورج باطاي - ترجمه الى العربية محمد بنيس

الناشر: دار توبقال 2010

كتاب «القدسي» أو «الملائكية الأخرى» وقصائد أخرى لجورج باطاي. تقديم الشاعر برنار نويل بعنوان «خير الشر»، مقدماً الشعر والاعتراض على الشعر، والشعر باعتباره ملوثاً وفاحشاً ومشوّهاً للتركيبات العادية، أي «كراهية الشعر» أو «المستحيل»، كطريقة مؤدية الى الشعر الحقيقي، أو العنف لتمزيق «الشعر الجميل».

***

ابنة النيل

المؤلف : الروائي الفرنسي جيلبير سنويه-ترجمة محمد بنعبود

منشورات الجمل 2010

صدرت مؤخرا للكاتب والمترجم المغربي محمد بنعبود، عن منشورات الجمل كولونيا (ألمانيا)، ترجمته لرواية (**ابنة النيل**) للروائي الفرنسي جيلبير سنويه المزداد في القاهرة سنة 1947. وسبق للمترجم محمد بنعبود، أن ترجم الكاتب نفسه رواية (**المصرية**) والتي صدرت عن الدار ذاتها سنة 2004. وترجم العديد من الروايات منها رواية (**اغتيال الفضيلة**) و(**مخالب الموت**) لميلودي حمدوشي (منشورات عكاظ – الرباط/ 2003) وكتاب (الراحل على غير هدى- شعر وفلسفة عرب ما قبل الإسلام) لسلام الكندي «منشورات الجمل – 2008». كما قام بترجمات متعددة لميلان كونديرا منشورة بمجلة «عيون» التي تصدر بكولونيا والتي كان يرأس تحريرها الشاعر خالد المعالي، بالإضافة إلى قصص برازلية منشورة في عدد من المجلات والملاحق الثقافية.

مصنفات شعرية:

خلوة الطير

المؤلف: عائشة البصري

الناشر: دار «ورد» للطباعة والنشر بسوريا 2010

«خلوة الطير» ديوان من القطع المتوسط من 160 صفحة. يتوزع على أربعة أبواب: «كناش الخريف»، «كناش الموت»،«كناش الحب»، «كناش الحياة». يتضمن كل باب مجموعة غير متساوية من النصوص تؤلف بينها بنية جامعة ومتراصة.

×××

يباب لا يقتل أحدا

المؤلف: محمد الأشعري

الناشر: دار النهضة العربية ـ ببيروت 2010

يستوعب الديوان العديد من المشاعر والأحاسيس. حيث للخسارة فيه مسارب وأبواب؛ فمنها ما ينسكب أسىً على غياب المرأة. ومنها ما ينفتح حزناً على زمن مرّ عجلاً. فالمرء ينظر في ماضيه وحاضره مقارِناً مصير أحلام بدأت بجناحين وانتهت عند محطة خيبة الأمل. ومنها ما يتأمل الشعر ذاته ليجس نبضَ انكفائه في الحياة المعاصرة، بطريقةٍ توحي وكأنّ كتابة الشعر في حد ذاتها ضرب من الخسارة والعبث.

×××

ترياق

المؤلف: عبداللطيف الوراري

الناشر: مؤسسة شرق ـ غرب 2010

هو الديوان المتوج بجائزة مسابقة شرق ـ غرب دورة محمود درويش لهذه السنة. قصائد ترفد من الجغرافيات الشعرية العربية الجديدة اليوم، بخصوبة وثراء الرؤية. يقع الديوان في 96 صفحة، ويضم 17 نصا شعريا. تتحول القصائد من حوارية شرق غرب الى المغرب والشرق، بإصرار القصائد نفسها على لعبة الحضور والغياب مقدمة سلسلة من ثنائيات أصر ديوان ترياق أن يجعلها ديدن رؤيته

الشعرية.

مصنفات سردية:

أحلام الشاهد السبعة

المؤلف: مصطفى المسناوي

الناشر: منشورات وزارة الثقافة 2010

تضم المجموعة النصوص القصصية التالية: الزلزال، ثلاث رسائل إلى السيد المدير، الحبل والولد والنجار، أحلام الشاهد السبعة، الأوطوروت، فصل من حكاية جلول الجيلالي (المعروف خطأ بجاليلو جاليلي)، عبد الله سامسا في جزيرة الواقواق. ومعها نستعيد قاصا متميزا وسم المشهد القصصي في المغرب بكثير من الحس التجريبي.

***

كلكن عذراوات

المؤلف: أيمن قشوشي

الناشر: دار الديوان وفري كوم 2010

تقع المجموعة في 78 صفحة. وتضم أربع عشرة نصا قصصيا. نقرأ على ظهر الغلاف كلمة موحية للباحث والقاص أحمد بوزفور: «أيمن قشوشي: «لغة موظفة، بدون بلاغة، بدون ثرثرة، وبدون تعثر. نصوص قصيرة، لكنها كريمة، تستضيف أحيانا نصوصا أخرى وتبرزها على المسرح (بلاجيا مثلا). رسالة شاحبة: فقصص أيمن لا تملك حقائق تقدمها للناس، ولا تتكئ على إيديولوجيا تفسر بها مشاكل العالم، شخوصها تتساءل فقط، تشك، تتردد، تتقدم، ثم تعانق مصيرها بوداعة. أيمن قشوشي يحجز مكانه بين كتاب الغد. أفسحوا للجميل..»».

***

لا أحَدَ يستطيعُ القفزَ فوقَ ظلهِ

المؤلف: شعيب حليفي

الناشر: دار الثقافة بالدار البيضاء 2010

نص إبداعي مذيل بعنوان فرعي: الاحتمالات العشرة لكتابة رواية واحدة، ويقع في 231 صفحة. يتضمن هذا النص الذي تركه المؤلف غُفلا من التجنيس نصوصا سردية في شكل يوميات ذات نفس روائي كتبها شعيب حليفي على مدار سنة واحدة، وهو مغامرة منه للبحث عن صيغة متجددة وأسلوب متنوع للقول الإبداعي.

***

وشم العشيرة

المؤلف : نورالدين محقق

منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2010

حملت هذه المجموعة الجديدة عنوان وشم العشيرة وهو عنوان يبدو شاعريا بامتياز و يحيل إلى التراث السردي العربي القديم من جهة كما يحمل نفحة انثروبولوجية موغلة في الرمزية. و تتكون هذه المجموعة من تسع قصص معنونة كما يلي: الحمامة المطوقة، يوم الامتحان، عصفور الجنة، عائشة البحرية، شجرة الأنفاس، هاينة والغول، النظر في المرآة، الماء والزغاريد، السفر الآتي.

***

قطف الأحلام

المؤلف: إسماعيل البويحياوي

الناشر: التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع 2010

يعتبر القاص المغربي إسماعيل البويحياوي من الكتاب المغاربة الذين دخلوا مجال الكتابة من خلال القصة القصيرة جدا. فبعد مجموعتيه «أشرب وميض الحبر، المغرب، 2008 وطوفان، مصر، 2009. صدر له عن دار التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع مجموعة ثالثة « **قطف الأحلام**» 2010، وهي من القطع المتوسط تضم بين ثناياها خمسين نصا قصصيا قصيرا جدا وتقديما للناقد العراقي محمد صابر عبيد جاء كما يلي: «تتدرج القصص القصيرة جداً الواقعة تحت سلطة عنوان : (قطف الأحلام) للمبدع إسماعيل البويحياوي في إطار التجارب المهمة التي تشتغل على إنجاز نماذج متقدمة، تتيح فرصة عميقة وواسعة لتمظهر هذا النوع السردي تمظهراً بنائياً كاشفاً ومثمراً يتحول فيه من عتبة النوع إلى فضاء الجنس السردي المستقلّ، عبر تفعيل أجناسي مخترق ومتجاوز لمفردة «جداً» وهي تعمل على فصل القصة القصيرة عن القصة القصيرة جداً فصلاً أجناسياً لا تكتفي فيه بمحدودية الفاصل النوعي، إذ تذهب في ذلك إلى المنطقة الحرّة المقابلة لـ (الرواية) التي استقلّت هي الأخرى عن القصة وأضحت جنساً سردياً مستقلاً».

***

دموع باخوس

المؤلف محمد أمنصور

الناشر: منشورات الموجة 2010

الرواية حصاد لضجيج وضوضاء ميثافيزيقي كان يحاصر الكاتب، وهو ما أفضى إلى تعدد موضوعاتها. تتناول سنوات الرصاص والفساد و ضياع التراث الإنساني والعلاقة بالآخر وازدواجية الشخصية. وهي، عموما، حفر في التراث اليوناني لاستيعاب مسافات غابرة. وتتناول الرواية هشاشة الوجود والعلائق، ويعكس ذلك هاجس تكسير المرايا والتجريب كشكل من أشكال خلخلة الحواس، باعتبار أن أحد أهداف الكتابة عند الروائي محمد أمنصور هو إنشاء حوار للفنون داخل النص والقبض على الروائية المتمنعة في مجتمع اللاراوية، ولعل ذلك هو ما يفسر الفوضى المنسجمة التي تبسط ظلالها على روايته الجديدة

***

غواية الجسد

المؤلف: مصطفى الحمداوي

الناشر: دار نشر سندباد بالقاهر 2010

صدرت الرواية الأولى للكاتب المغربي مصطفي الحمداوي (المقيم بهولندا) في 324 صفحة من القطع المتوسط، وبلوحة تزين غلافها للفنان التشيكى ألفونس موشا. وقدم الكاتب والناقد إبراهيم حمزة الرواية بكلمة نقدية على ظهر الغلاف : «من خلال لغة رشيقة خالصة من الثقل البلاغي، والزخرفة الزائدة يقدم مصطفي الحمداوي رواية مُحيرة، فرغم الاشتهاء الذي ينسال في أرضية الرواية، ورغم آبار الرغبة التي اندلقت بفنية، فأغرقت أبطالها. ومن خلال تعدد حالات الاشتهاء حتى الوصول لطرح رشيق للمثلية الجنسية، رغم هذا، فالملائكية هي الصفة الأوضح لأبطال هذا العمل، حيث يقدم

الكاتب الجنس هنا ـ بصورته الحقيقية ـ أنه جزء من الحياة وليس شذوذًا ولا خروجًا عنها، هي لحظة الضعف الإنساني حين تتوحد مع الغواية، حين تلامس الفساد والرشوة، تنتج لنا هذا العمل في لغة وصفية معجونة بالشبق الجرئ على اقتحام لحظات الانجذاب البشرى. وتكاد شخصياته بملائكيتها تفرض جوًا أسطوريًا يتشابك فيه الواقع بضراوة مع المد الإنساني؛ لنجد التسامح والانحلال والسقوط والبراءة. كل ذلك يتجاور بمحبة على أرضية غواية الجسد.

***

الجزء الأول من رواية الخوف

المؤلف: رشيد الجلولي

الناشر: مطبعة النجاح الجديدة 2010

صدر للكاتب المغربي رشيد الجلولي الجزء الأول من رواية الخوف، وقد وسمه ب: إرادة الحياة ضد إرادة الموت. تقع الرواية في 224 صفحة تضم 50 فصلا وتتميز بغلافها المزين بلوحة «الفيلسوف» للرسام العالمي رامبراند. ويمزج الروائي رشيد الجلولي بين فضاءات حقيقية تنتمي لمدينتي القصر الكبير والعرائش وبين فضاءات متخيلة، ويتسم التشكيل السردي لهذا العمل بأحداثه المتماسكة وفق متواليات سردية يتداخل فيها الرمزي والأسطوري بالواقعي. تمتح العوالم النصية التي يشكلها رشيد الجلولي من مرجعيات جمالية متعددة. وقد اضطلع التخييل الروائي بهذه المهمة ليجعل المتلقي جزءا من مدينة «عين الجسر»، مما جعل الكتابة الروائية تتميز بتداخل سحر الحكاية. ولعل هذا المزج هو ما جعل من رواية الخوف نصاً لا يتواني في إثارة الأسئلة حول القضايا الشائكة التي تشغل بال الإنسان في الوقت الراهن.

***

الحواميم

المؤلف: عبد الإلة بن عرفة

الناشر: المركز الثقافي العربي 2010

تحكي هذه الرواية مرحلة مأساوية من تاريخ الإنسانية تمتد من سقوط مملكة غرناطة سنة 1492 حتى طرد الموريسكيين بين سنوات 1609 و1614. واليوم وبعد مرور 400 سنة على قرار الطرد يكون هذا العمل شاهداً أدبياً وأخلاقياً على هذه المرحلة وعن الجرائم البشعة التي ارتكبتها محاكم التفتيش ضد المسلمين واليهود والبروتستانت. وبجانب هذه المأساة قصة حب مستحيل ينشأ من رحم الألم والحزن بين طريدين من أبناء أمة الموريسكيين على ظهر سفينة جهادية قرصانية. وكما كان هذا العصر مظلماً بجرائم هذه المحاكم، فقد حفلت الرواية بمشاهد رفيعة وحوارات فكرية ممتعة عن بداية نشوء فكر الإصلاح والأنوار في أوروبا عند مارتن لوثر وكالفين؛ أو ظهور الإبداع الأدبي والفني المعاصر عند كل من سيرفانتيس وفيلاسكيز.

***

مجلات :

مجلة «عن الكتب» :

صدر العدد الأول من مجلة «**عن الكتب**»، التي يرأس تحريرها الكاتب عبد اللطيف البازي، وهي

تعنى بالإصدارات المغربية الجديدة وتحتفي بشغف القراءة. وتتكون هيئة تحرير المجلة من الأساتذة رشيد برهون وسعيد الشقيري ونورالدين بندريس، وسيصدر عددها الثاني شهر أبريل 2010.

***

مجلة المناهل:

يشتمل هذا العدد (2010-87) على ملف تاريخي يقتفي خطى النهج الذي حددت معالمه الكبرى المدرسة التاريخية المغربية المعاصرة، كما تتجلى أساسا في أطروحات وندوات علمية تمت في رحاب الجامعات المغربية، وأخص بالذكر منها الندوة الدولية المنعقدة بكلية آداب الرباط سنة 1995 حول (الإصلاح وتوظيفاته) والندوة التاريخية بنفس الكلية، سنة 2005، وتناولت موضوع (من الحماية إلى الاستقلال : إشكالية الزمن الراهن).

في هذا الإطار العام، تندرج محاور هذا العدد تحت عنوان : الحماية الفرنسية في المغرب : إشكاليات ورهانات، موزعة كما يلي : الكتابة الكولونيالية : (الجدوى والحدود)، المغرب الحديث من منظور كولونيالي، الحماية وانعكاساتها، قراءات، إضاءات، وثائق. كثيرا ما يقع المؤرخ، في محاولته اقتناص بعض الحقائق التاريخية، في تناقص بين الأهواء الذاتية والرهانات السياسية والإديولوجية من جهة، والضوابط والمعطيات العلمية الموضوعية من جهة ثانية. ويدخل ضمن هذه الإشكالية، ذلك الجدال حول مسألة الحماية الفرنسية، وجهة نظر الاحتلال الذي كان يعلن أنها كانت ذات أهداف إصلاحية وتنويرية، بينما يرى البحث التاريخي أنها تمت في سياق نمو اقتصادي وتجاري أوربي، وبالتالي، فإنها، أساسا كانت ترمي لتلبية حاجات وتحقيق مصالح الدولة الحامية.

***

مجلة الشعلة:

في حلة جديدة، صدر العدد الجديد (12 يناير2010) من مجلة «**الشعلة**». بإدارة ورئاسة التحرير جديدتين. اختارت، بفضل مديرها الجديد محمد أمدي ورئيس تحريرها امنير الشرقي، أن تظل وفية لخطها التحريري. منفتحة على مختلف الحساسيات الثقافية والفكرية ببلادنا، متصالحة مع محيطها الفني والأدبي ومستقطبة للأجيال الجديدة من المبدعين.. وهكذا خصص العدد الـ12 محوره « للتحولات المجتمعية بمغرب اليوم «احتفاء برائد السوسيولوجيا المغربية عبد الكبير الخطيبي..»

***

مجلة علامات:

يتمحور العدد الجديد (2010-33) حول « قضايا النقد الأدبي»:سياق الجملة وسياق النص» لسعيد بنكراد - « كونية الأدب» ترجمة أحمد الفوحي- «الحد بين النص والخطاب» لربيعة العربي- «النقد المونولوغي والنقد الحواري» للعياشي إدراوي. كما يتضمن دراسات قيمة في مختلف مناحي النقد والإشهار والتاريخ والتربية:- «الرواية العراقية الجديدة» لعبد الله إبراهيم- «الإيديولوجيا في الرواية العربية» لمحيي الدين حمدي-«رمزية الاشتهاء وأسطرة الجسد» لنزيهة الخليفي- «الموروث والتاريخ» ترجمة جمال حيمر-«غواية

الفوتوغارفيا الإشهارية» لجعفر عاقل «الماء أو بلاغة الممكن» لسعيد بوخليط- «الحكاية الشعبية في الشعر الأمازيغي» لفؤاد أزروال-«ضوابط التواصل الإشهاري» لعبد الرحيم أميم- «تداخل الفضاء والموضوع» لإدريس الرضواني.

مجلة البيت:

صدر العدد المزدوج (15-16/2010) من مجلة «**البيت**» التي يصدرها « بيت الشعر في المغرب». وقد جاء العدد حافلا بالنصوص الشعرية والدراسات، ومتضمنا لحوار مطول مع سركوص بولص أجراه معه الشاعر والباحث نجمي حسن، ولمحاضرة أبي القاسم الشابي عن كتاب « الأدب العربي في المغرب الأقصى» لمحمد بلعباس القباج.

وما يلفت النظر في هذه المحاضرة ليس محتواها العميق فحسب وإنما إرفاقها بالنسخة الأصلية التي كتبها أبو القاسم الشابي بخط يده. ويتضمن العدد أيضا إطلالة على جائزة أركانة 2008 التي فاز بها الشاعر سعدي يوسف، واحتفاء بالشاعر عبد اللطيف اللعبي الذي فاز مؤخرا بجائزة غونكور للشعر. ومن ضمن المساهمين في هذا العدد نذكر على سبيل المثال: حسن المفتي ومبارك وساط ومحمد كحكاحي ومحمد الصابر وأيوب بلميليح وثائر ديب وبنعيسى بوحمالة وسليم بركات ونبيل منصر ومحمد بوجبيري وصبحي حديدي..الخ.

***

مجلة الملتقى:

تمحور العدد الجديد (32-33 / 2010) حول ملف « الإسلام والإصلاح الديني». ومن الدراسات المدرجة فيه نذكر ما يلي: « الدين والسياسة الخارجية الأمريكية» لوالتر أسيل ميد- «المدني والديني في المغرب الحديث» لمحمد جاري- «الإسلام والنزعة الإنسانية/العلمانية لصادق جلال العظم- «العصيان الإسلامي والانتقال الديمقراطي» لراشد الغنوسي- «اليمن والحوثيون: دعوة إلى الفيدرالية» للعفيف الأخضر. كما يتضمن العدد ندوة حول الموضوع نفسها بإدارة عبد الحق لبيض وبمشاركة الأساتذة: عبد الصمد بلكبير ومصطفى بوهندي وعمر الشرقاوي ومحسن الأحمدي ومصطفى الخلفي.



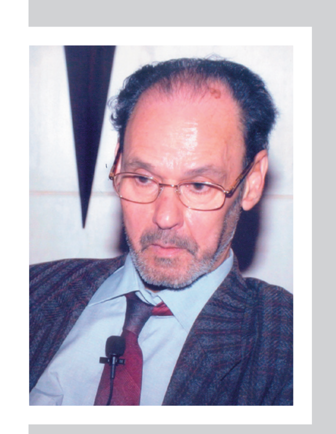




عبد الجبار السحيمي

كاتبًا وصحفيًا وإنسانًا...





عبد الجبار السحيمي

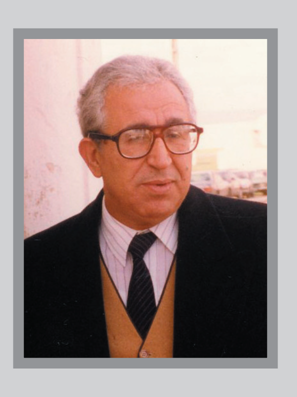
مواليد سنة 1938 بمدينة الرباط
أديب، قاص، صحفي
رئيس تحرير جريدة "العلم"
مدير جريدة "العلم"
مدير مجلة "للقصة والمسرح"، 1964، صدر منها عددان
المدير المسؤول لمجلة "ألفين: 2000"، 1970، صدر منها عدد واحد.

من إصداراته:

مولاي، قصص، دار الخانجي، القاهرة، 1965.
الممكن من المستحيل، قصص، مطبعة الرسالة، ط 1، الرباط 1970؛ ط 2، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988.
سيدة المرايا، قصص، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2007.
بخطِّ اليد (شظايا من ذاكرة الزمن المغربي)، كتاب الشهر 3. سلسلة شراع، طنجة، ماي 1996.

رجل مواقف

محمد العربي المساري



عُرف عبد الجبار، بالبراعة في التعبير عن نبضات قلمه، كدت أكتب بنبضات قلبه، وعرف أيضا بمواقفه التي تصدر عن نظرة ثابتة للحياة والناس. وحينما أشير إلى مواقفه، أقصد تلك التي يتخذها إزاء الصغير والكبير من الشؤون التي تطرأ في الحياة، وإزاء الصغير والكبير من الناس الذين يلقاهم في حياته اليومية. أكاد أقول إنه دائم اليقظة، وكأنه لا يستريح. ويعرف الأصدقاء الذين احتكوا به، أن مواقفه كانت تعبر عن نظرة ثابتة وعن معايير لا تتغير.

يزكي ما قلته كل من عرفه عن قرب. وخاصة حينما أؤكد أنه لا يصدر في آرائه ومواقفه عن نزوة، أو انفعال. وحين أقول إن آراءه ومواقفه ليست خبطات بوهيمية أو طلقات مجذوب. ولهذا حينما يتكلم، كثيرا ما تكون كلماته هي الأخيرة.

"عُرف عبد الجبار، بالبراعة في التعبير عن نبضات قلمه، كدت أكتب بنبضات قلبه، وعرف أيضا بمواقفه التي تصدر عن نظرة ثابتة للحياة والناس. وحينما أشير إلى مواقفه، أقصد تلك التي يتخذها إزاء الصغير والكبير من الشؤون التي تطرأ في الحياة، وإزاء الصغير والكبير من الناس الذين يلقاهم في حياته اليومية."

وهذا ما حدث في المؤتمر الرابع لاتحاد كتاب المغرب الذي عقدناه في مدارس محمد الخامس بالرباط في 24 ـ 25 فبراير 1973*. كان ذلك اللقاء حافلا بمواقف عصيبة. وكان المؤتمر أشد توترا من المؤتمر الثالث الذي وصفته مجلة الاتحاد "آفاق"، عدد ربيع 1971، بأنه كان قد عرف بدوره مواجهة بين تيار وطني يدعو إلى أن يقوم المثقفون بواجباتهم، وتيار كان يحاول لاهثا ترك الاتحاد في منطقة الظل بدعوى الحياد.

وكان مؤتمر مدارس محمد الخامس معبرا عن شدة الاضطراب الذي كان يعتمل في الساحة الثقافية. واتسم بمنعطفات عصيبة، وحفل بمواجهات كانت تدور حول مسألة رئيسية وهي صيانة استقلالية الاتحاد، وضرورة النأي به عن مسلسل التدجين.

وقد تبلورت مواقف شديدة الوطأة بمناسبة مناقشة البيان العام،

سواء في اللجنة الأولى أو في الجمع العام. وتوترت الأعصاب إلى درجة أن رئيس المؤتمر ، المرحوم الأستاذ المهدي الدليرو، أصابه إرهاق أدى به إلى الانسحاب من منصة الرئاسة، وتولت أعباء مواصلة التسيير الشاعرة الأستاذة مليكة العاصمي، وذلك في جلسة صاخبة ظهر وكأنها لن تنتهي.

وأشد المواقف حرجا عرفه المؤتمر حينما تصدى المرحوم الأستاذ عبد القادر الصحراوي، باقتراح لم يلق القبول، بل وتم رفضه بما يشبه الإجماع. وكان الاقتراح يرمي إلى أن يرفع المؤتمر برقية ولاء وإخلاص إلى جلالة الملك. و رفض الاقتراح بسبب أن رفع البرقيات يدخل في طقوس محافل رسمية تابعة للدولة، وهو ما يتنافى مع هوية الاتحاد الذي هو متميز عن باقي التنظيمات والأجهزة التي تحركها وزارة الداخلية من قبيل الغرف المهنية.

ودافع الأستاذ الصحراوي عن رأيه باستماتة، أمام جمع عام صاخب وغاضب. وفي غمرة انفعالات قوية، تناول الكلمة الأستاذ عبد الجبار السحيمي، وألقى برصانة كلمة، استمع إليها الجمع العام بانتباه مرهف، قال فيها: إن الاتحاد ليست له عقدة لمخاطبة جلالة الملك، عاهل البلاد وملك الجميع. وقد سبق للاتحاد أن وجه برقية إلى جلالته. والعقدة المريرة في الموضوع، هي أن أعضاء الاتحاد لا يقبلون أن يتم الركوب على منظمتهم، ليتسلق أحدهم إلى منصب الوزارة. هذا هو مغزى موقف رفض الاقتراح.

واستسلم المؤتمر إلى السكينة بعد أن سرت كلمات عبد الجبار في أذهان الجميع، وخاطبت حس المسؤولية لدى المؤتمرين، بوضع الأمور في نصابها. وعلى الفور قمت بالطواف على الأعضاء الاستقلاليين بادئا بالرئيس علال الفاسي، رحمه الله، طالبا منهم أن يكفوا ، خاصة من يتبع منهم الوظيفة العمومية، عن القيام بأي تدخل علني، بعد أن أوضح عبد الجبار الموقف، ووضع حدودا مضبوطة بين الانفعال المتسرع والمسؤولية المتزنة.

وحين تبين أن خطاب عبد الجبار قد اكتسح المؤتمر، وأصبح يمثل اقتناعا عاما في الجمع العام، طرحت رئيسة المؤتمر الأستاذة العاصمي، على المؤتمرين أن يصوتوا على اقتراح البرقية، بعد أن استمع المؤتمرون إلى آراء المؤيدين والمعارضين. وأمرت الرئيسة بتوزيع أوراق التصويت على

واستسلم المؤتمر إلى السكينة بعد أن سرت كلمات عبد الجبار في أذهان الجميع، وخاطبت حس المسؤولية لدى المؤتمرين، بوضع الأمور في نصابها.

الحاضرين للبت في تلك النقطة قبل غيرها.

وهنا انبرى الأستاذ الصحراوي إلى المنصة من جديد ليقول إنه يعارض التصويت بالبطائق، ويطالب بأن يكون التصويت برفع الأيدي. وقال ليدعم دعواه: إن من يرقص لا يخبئ وجهه. نريد أن يكون معروفا من هو مع البرقية ومن هو ضدها.

وحينذاك وقع شيء لم يكن في الحسبان. فقد هرول إلى المنصة المرحوم الأستاذ عباس برادة، وقال في الميكروفون: أنا أرقص و لا أخبئ وجهي. أنا ضد البرقية. والواقع أننا لم نكن نستحسن أن يستمر النقاش، باعتبار أن عبد الجبار كان قد قال كل ما كان ينبغي أن يقال.

وكان من نتائج تدخل برادة، أننا أدينا ثمنا فادحا حينما تعرض هو إلى الطرد من وظيفته بوزارة الخارجية. واقتضى الأمر تنصيب محام ليدافع عنه أمام مجلس تأديبي. وتولى الدفاع عن الاتحاد النقيب الأستاذ امحمد بوستة. ونجح في إبطال قرار التوقيف.

وظلت تلك النتيجة السارة، و قبلها الموقف الذي عبر عنه عبد الجبار، في وقت عصيب من المنعطفات التي اجتزناها، من أشد ذكريات ذلك

وظلت تلك النتيجة السارة، و قبلها الموقف الذي عبر عنه عبد الجبار، في وقت عصيب من المنعطفات التي اجتزناها، من أشد ذكريات ذلك المؤتمر بروزا، فضلا عما مثله مؤتمر مدارس محمد الخامس في تاريخ اتحاد كتاب المغرب.

المؤتمر بروزا، فضلا عما مثله مؤتمر مدارس محمد الخامس في تاريخ اتحاد كتاب المغرب.

وقد أتيت هنا على هذه النبذة لكي أذكر بواحد من المواقف التي اتخذها عبد الجبار ونقشت في ذاكرة أعضاء الاتحاد الذين ذكروا له دائما أنه يمثل قمة الشعور بالمسؤولية، وأرقى مواصفات النزاهة. فضلا عما اتسم به ذلك الموقف في حد ذاته من شجاعة فكرية، وحسن التخلص كما يقول البلاغيون.

وعرف الأصدقاء أن عبد الجبار حين يبدي استحسانا لشيء أو ميلا لأحد فهو يصنع ذلك بلا تنازل، وحينما يقول رأيا فإنه لا يقايض، بل بصدق وأريحية. ولذلك ولغيره محضه أعضاء الاتحاد ثقتهم. ومرة أحرز عبد الجبار على أعلى الأصوات، إذ فاق الذي بعده بتسعة أصوات، وحين تصور الأعضاء أن ذلك يعني أنه سيتبوأ رئاسة المنظمة، كان هو الذي أعلن في الاجتماع الذي تم فيه توزيع المسؤوليات، إن أعلى الأصوات يجب ألا تعني المنصب الأول. وأن المنصب الذي سيخدم فيه الاتحاد هو عضو في المكتب التنفيذي.

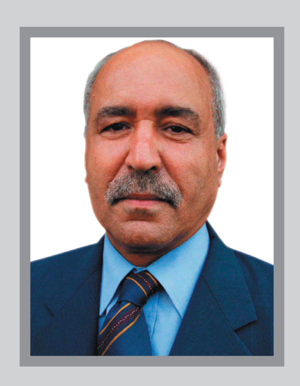
16 أبريل 2009

هوامش

* في المؤتمر الرابع لاتحاد كتاب المغرب بمدارس محمد الخامس بالرباط، خلال يومي 24 و25 فبراير 1973، تم تجديد الثقة في الأستاذ عبد الكريم غلاب بانتخابه رئيساً للاتحاد لدورة ثالثة؛ فيما تكوَّن المكتب المركزي من الأساتذة: عبد الجبار السحيمي، محمد العربي المساري، أحمد السطاتي، أحمد المجاطي، محمد بنيس، أحمد المديني.
وكانت رئاسة المؤتمر مشكَّلة من الأساتذة: المهدي الدليرو، مالكة العاصمي، عبد العلي الودغيري، بنشارف الرحماني، أحمد هناوي، عبد السلام الزيتوني. فيما رأس جلسة اختيار رئاسة المؤتمر الأستاذان عبد السلام بنسودة باعتباره الأكبر سنّاً، ومحمد السبايلي باعتباره الأصغر سنّاً.
نشكر جريدة "العلم" في شخص الشاعر محمد بشكار والسيد عمر ماغوش، على التفضل بتيسير الاطلاع على أعداد الجريدة التي تضمنت متابعة لأشغال المؤتمر توثيقاً لأهم أعماله ونتائجه. (التحرير)

في تذكُّر من فتح لنا الطريق
ـ من غير عبده؛ من سواه؟!ـ

أحمد المديني



لا أعرف كيف ولا بأي زمنية سأكتب عنه: بمن كان، أم بما هو كائن، أم الأفضل أن أجنح إلى تركيب يخرجه من تصنيف الوقت الفيزيائي، ليدخله في الديمومة، لا سيما وأنا، ربما لست وحدي من يفعل، ليس من عادتي أن أفكر في من أعز وأبجّل بتوقيت حضورهم الجسدي؛ صنيع علاقتي بأمي، مثلا، حين رفضت أن يشيحوا الغطاء عن وجهها لألقي عليها نظرة الوداع، يسمونها النظرة الأخيرة، كلا، تركتها تمضي في موتها، الموت الحتمي المعلوم بنهاية وظيفة الأعضاء، ولماُ ووريت التراب كنت مصمما على إبقائها معي،عندي، في بقعة من داخلي، ما همّ سواءٌ هي قلبي أم ذاكرتي، أم بينهما، المهم أنها حية بعنادي، وأقول إنها وأنا لا أراها رؤية العين المجردة، إنما غابت، سافرت إلى مكان ما، وسيحين موعد عودتها لأراها من جديد، كأننا لم نفترق لحظة واحدة؛ لقد انتصرت على الزمن بسحر الديمومة!

> لا أعرف حقا كيف، ولا بأي صيغة سأكتب عنه: حسب الظروف القديمة، البعيدة الآن يوم أتيح لي أن أتعرف عليه

لذا أكرر أني لا أعرف حقا كيف، ولا بأي صيغة سأكتب عنه: حسب الظروف القديمة، البعيدة الآن يوم أتيح لي أن أتعرف عليه، أم وفق ما صار وما بتٌ عليه، وقد دار الزمن من نهاية الستينات الخالية إلى نهاية عشريتنا الحالية لهذا القرن أيما دورة،،، تشيب لها الولدان، تغيرت معها الأحوال، وتداخلت الأشكال، وما أكثر من وما تبدل،ولله عاقبة الأمور. لا أبحث عن جواب بقدر ما أسجل حيرة تكبلني، وقد منعتني وقتا من الاقتراب من هذه السطور إلى أن وجدتني فيها، ولا مناص لي من المضي ما دمت بدأت، أتذكر أني بجزء من حَدَبه، وكثير من عنايته ورفقته، قريبة وبعيدة بدأت، ولذا عليّ أن أواصل، والحيرة الممضة

دائما تكبلني، خاصة إذ أتلفّت، يشغلني غيابُه من شدة حضوره بداخلي وبقربي، فأناديه، ألوّح له، وخلافا لعادته، لحبوره الأليف، وظله الرفيف، ومجلسه اللطيف، وقوله المهموس أحيانا كالحفيف، لا أسمعه يلبي أو يجيب، فيشتد افتقادي، هو الذي كان خطوي وظلي، بعض صوتي وغمد سيفي، وقبل هذا وذاك جمال بداية العمر الجميل، أيام الضنك والحلم والحب والشعر وكل ذاك ما غدا الوهم المحال.

ولكن ما بالي أنتهج هذه الكتابة وكأني أدوّن عن نفسي، أتحدث عن من أمعن في تغييب اسمه، واسمي يبدو حاضرا، موقّعا أعلاه على حساب هذا الغياب؟! أيّ لعبة هذه التي نسرف فيها حين ننهب حياة الآخرين، نتوسل بسيرهم، أحيانا، ولو بحسن نية، ونبل القصد، نتخذهم ذريعة فنظهر في الأخير بصورنا ملمّعة،لننساهم في الطريق مستسلمين بغباء،بخفة، لنرجسياتنا، سواء في المدائح أو المراثي، في البغضاء أو الثناء، نكون إما أعددنا ولائم لا لضيوفنا،إنما لتسمن لحومنا، ولنسمع بعدها صدى إكرامنا، وإذ نزعم أننا نريد أن نتذكر، ونسرد شيم وخصال الرجال، نمعن في النسيان، ولا نتذكر إلا ما يسعف لرسم صورتنا نحن، الذين لو كنا صادقين، أوفياء، ما وُجدنا اليوم، لن يتحدث أحد عنا غدا إلا لأن هؤلاء الرجال بالذات هم من فتحوا لنا الطريق، ووضعوا على ألسنتنا أبجدية الكلام ونبرته ، وإذ يخفت صوتهم، أو يتباعد ظلهم، أو تنسحب خطوتهم إلى الوراء، نحن الذين نتوهم أن خطوتنا على الأصح في خط الأمام، تشخص لنا قاماتهم ووجوههم ـ ينبغي أن يحدث هذا على هذه الشاكلة، وإلا فإننا أنذال ولئام ـ في مرآة الغياب،ُ تسائلنا، تناجينا، وتمتحن فينا ذاكرة ما كان وما لا ينبغي أن يطويه النسيان، أو تمتد له، كما في هذه الأيام البيد، يد العبث والبهتان! إنما لا مناص من أن يختلط ظلك بقامات الآخرين الكبار، فالظلال هي المصائر والطرقات تتقاطع، وهي سنة الحياة، التي نرجو أن تشفع لنا طباعها فتغضي عن الصغير في طباع البشر.

وأنا عرفت الرجل، قصدي عبد الجبار السحيمي، منذ نهايات العقد الستيني للقرن الماضي، طبعا،الأرجح سنة 1969. بمدينة الرباط، وبمقر جريدة "العلم" أغلب الظن. فإني كنت سنتها قد تخرجت من كلية الآداب، وعينت مدرسا بالدار البيضاء، لكن

> ولا نتذكر إلا ما يسعف لرسم صورتنا نحن، الذين لو كنا صادقين، أوفياء، ما وُجدنا اليوم، لن يتحدث أحد عنا غدا إلا لأن هؤلاء الرجال بالذات هم من فتحوا لنا الطريق، ووضعوا على ألسنتنا أبجدية الكلام ونبرته

بعض صحبي وزملائي عينوا، ونحن خريجي المدرسة العليا للأساتذة، بالعاصمة، ولي معهم ألفة ومودة منذ زمن الدراسة في فاس، فصرت أنتقل إليهم إما للتسلية أو لتطارح الرأي في شؤون زماننا، عديدة وقتها ومتداخلة. وبما أننا جميعا، تقريبا، كنا نناوش القلم، ونحلم بالكتابة بين تطلعات أخرى، فإن هذا الحلم أخذنا بالضرورة إلى سمائه، بل إلى مثواه وسمائه حيث يأوي ويحلق في جريدة العلم، الأولى والوحيدة آنئذ تنقل الصوت الوطني،السياسي والثقافي، معا، وغيرها حُكِم عليه بالاختناق (جريدتا "التحرير" و"الرأي العام" المواليتين للاتحاد الوطني للقوات الشعبية، وحزب الشورى والاستقلال). صرت أطرق مقر هذه الجريدة حاملا بيدي بعض ما أتصوره أدبا أو إنشاء أدب، أضعه في البداية في رعاية الصحفي والأديب المحجوب الصفريوي، الذي كان رحمه الله يتعهده جيدا، هو المسؤول عن كتابات الناشئين. والحق أني أثناء الزيارة كنت أتلصص على من في المؤسسة، لاسيما من أسمع وأقرأ لهم من أعلامها، في مقدمهم الأستاذ عبد الكريم غلاب، ومحمد العربي المساري، وعبد المجيد

كان مكتب عبد الجبار(سيسميه خلصاؤه في ما بعد عبده ألفة وتحببا) إلى جانب مكتب الصفريوي، وأظن أنه كان معنيا بشؤون شتى في الجريدة، من بينها ملحق قلم التحرير، والصفحة الأخيرة للمنوعات، وبعض ملحق "العلم الثقافي"الذي لم يكنُ يعلى عليه

بن جلون، وعبد الجبار السحيمي، صاحب الأوراق الانطباعية والمذكرات الرقيقة. كان مكتب عبد الجبار(سيسميه خلصاؤه في ما بعد عبده ألفة وتحببا) إلى جانب مكتب الصفريوي، وأظن أنه كان معنيا بشؤون شتى في الجريدة، من بينها ملحق قلم التحرير، والصفحة الأخيرة للمنوعات، وبعض ملحق "العلم الثقافي"الذي لم يكنُ يعلى عليه، والمدرسة التي تخرج منها كل من يدب من أدباء العربية اليوم في المغرب الأقصى. أما أنا فعرفت، ولبعض الوقت الصديق والسند، الصحفي المبرز مصطفى اليزناسني، مسؤولا عن هذا الملحق، وهو من نشر لي أولى نصوصي فيه،فكان ذلك،ولا فخر، بمعيار تلك الأيام، بمثابة شهادة ميلاد كاتب.

الحاصل أن نظري، بين هذا وذاك لم يتوقف عن التلصص إلى حيث يوجد عبده، ولم يكن لي وقت طويل أمضيه في تعقب خطوه ومكانه، ولا هو في زحام عمله لينتبه للمتوددين والفضوليين،على بساطة طبعه وطيبته، ودماثة رباطية متأصلة، لن أتعرف عليها إلا بعد دهر، حين ستقدر لي الإقامة زمنا بالرباط ابتداء من سنة 1995، في عودة مؤقتة من

باريس.
ذلك أني في ذلك الزمن كنت أديم التنقل بين الدار البيضاء والعاصمة، نهاري هناك وليلي هنا، وفي هذا الليل كم عرفت الرجل، وتنسمت أريج لفظه، وعذب حديثه، وشقشقة ضحكه، وخاصة رقته، أقصد رومانسيته اللانهائية، لا سيما إذا وصل الكلام إلى الأدب، والفن، في قلبه الغناء والمغنون، أحبهم على نفسه شجن عبد الحليم حافظ وآهاته، لا أحسب أحدا برّح به هواه مثله، هو الذي كان يشجو معه بصوته الفخم الذبيح: " جبّار، في قسوته جبّار! في رقّته جبّار!" وما عرفت عبده بين صحوي ومنامي،غدوي ورواحي، بين استقباله لي في الجريدة، أو ضيافاته الكريمة لشلتنا في بيته العامر قرب مقهى"Jour et Nuit"، أو جلسات سمر ليلي في حي المحيط بالمطعم الصيني، قبل فساد الأمكنة، وتلف البشر، وزوال الأثر؛ أقول ما عرفته إلا رقيقا، وما زال.

والحق أن هناك تاريخين وثّقا علاقتي بالرجل، ليجعلا من وجوده في الرباط، وفي موقعه الإعلامي، أولا، ثم الشخصي،الأدبي والإنساني، ثانيا. وهما عمليا يتداخلان، لأن عبده من قلة لحمتها وسداها ذاتٌ متآلفة مع

والحق أن هناك تاريخين وثّقا علاقتي بالرجل، ليجعلا من وجوده في الرباط، وفي موقعه الإعلامي، أولا، ثم الشخصي، الأدبي والإنساني، ثانيا. وهما عمليا يتداخلان، لأن عبده من قلة لحمتها وسداها ذاتٌ متآلفة مع بعضها

بعضها،هي نسيج وحدها. سينضاف لهما تاريخ ثالث،أحبه وأمقته في آن،قد يتأتى عرضه. أما الأول، فهو ارتباطي منذ نهاية الستينات بجماعة" أنفاس" الإبداعية، أكرر الإبداعية، التي جمعت شعراء وكتابا وتشكيليين،ذوي مشارب ثقافية وفنية مختلفة، ولم يكن إلا الإحساس بأصرة التحديث، والتعبير بصوت مختلف هو الهاجس أو الجامع المشترك بين أعضائها، ولا كان لها زعيمٌ إلا من ينسق مجلتها بالاسم ذاته، وهذا كل ما في الأمر، قبل أن تغير خطها إلى منهاج سياسي، ويتفرق شملها حسب حوادث الدهر المعلومة. المهم أني طفقت ألتقي عبده وأنا أزور جماعتي الحداثية في الرباط، ومن قريب أو بعيد كان عبده فردا بيننا، على الرغم من موقعه، أو موقع جريدته المناقض لخط جماعتنا في الظاهر، كثيرا ما سهرنا، وتناجينا، وبالنسبة إليّ فهو أكبر سنا وتجربة، وأنضج ذوقا، وأرهف إحساسا بالحياة وقدرة على التلقي الأدبي والفكري، فضلا عن السياسي، وهذا شأن آخر. لذا أحب أن أعلن هنا أني لا أتحدث، بعد أن جرت مياه غزيرة تحت الجسور، كندّ له، وأنّى لي ذلك، حسبي أن حظيت بالتعرف

عليه مبكرا، واكتساب صداقته، ونيل تقديره لما أكتب، ليجعل مني، على طراوة العمر، وفتوة التجربة واحدا من أقلام العلم،الثقافي خاصة، قبل أن يصبح لقلمي منبره الذي، من أسف، سيعارض منبره، ويناقض مواقفه، وتلك صورة من تاريخنا المشترك. لكن هذا الجيل على صراعاته، واختلافه، وأحيانا سجالاته النارية لم يُعادِ بعضه، وعرف كباره، أفذاذه، منهم عبده بيننا كيف يحفظ الود ويصون عهده، يشهد **الله** على ما أعلم أنه ما شتم ولا تنابز في أحلك الصراعات وأعتاها بين فصائل الوطنية والمعارك الثقافية الضارية داخل منبر اتحاد كتاب المغرب،وفي صفحات العلم الغراء، التي نحتاج دائما إلى ترداد أنها مدرسة الوطنية الأولى والراسخة، وفيما سواه يحقد ويكيد، ظل هو يبذل الكرمَ والسماحَ والودَّ يزيد. فلقد عرف كيف يعطي ل"العلم" إهاب الجريدة الوطنية بمعناها الشامل لا بكونها لسان حزب الاستقلال، المقيد بالتزامات أو أعراف سياسية، أيديولوجية مقننة، أو ظرفية ،ولماذا لا أقول إنه وهو الذي التحق للعمل بها، قبل أن تتضارب اتجاهات القيادة السياسية الاستقلالية، ويحدث الانشقاق الاتحادي الشهير نهاية 1959، حرص من موقعه، وعمل في ما بعد بأسلوبه لأن يجذب لمنبره كل الحساسيات، ويحوله إلى مرجل ومختبر لتيارات التحديث والتجديد، من كل لون، وليس إلا في العلم ظهرت نصوص التجديد الأدبي شعرا وقصا ونقدا، إضافة إلى ألوان التشكيل المتطور، وحساسيات اليسار المتياسر، أيضا، ما يحتاج إلى توثيق وإعادة اعتراف،أقواه الاعتراف بأن عبد الجبار السحيمي هو رجل وموهبة ومسار تدفق هذه الروافد كلها، وفي مجرى جهوده، أيضا،كان المغرب والمشرق يلتقيان في تحاب عميق، وتعاون وثيق، إذ كل من يقصد مغربنا يدق بابه/ باب العلَم، كم من الأعلام سأذكر لو أردت، استطعت، ولا أستطيع. في الداخل والخارج، وفي أتون الصراعات لا دلال وكسل وهراء الكلمات، عرف جيلٌ كيف يوجد، ويمضي قدما وهو يؤسس، ويشيد، ويجدد، ويتعارك، أيضا، لكن بما لا يفسد للود قضية، هذا غيض من فيض ما تعلمناه من عبده، ولذلك يصح أن يعد من المعلمين الأوائل والجديرين لهذا الجيل، جيلي، أبقاه **الله**.

التاريخ الثاني متعالق بالأول، قرين بالكتابة وموقف الكتاب من دورهم في المجتمع والوضع السياسي

عرف كيف يعطي ل"العلم" إهاب الجريدة الوطنية بمعناها الشامل لا بكونها لسان حزب الاستقلال، المقيد بالتزامات أو أعراف سياسية، أيديولوجية مقننة، أو ظرفية

لبلادهم، ضمن مؤسستهم اتحاد كتاب المغرب التي خاضت سنة 1973 معركة من أشرس ما عرفته في تاريخها، ونجمت عنها مواقف حاسمة، عقب المؤتمر الشهير لمدارس محمد الخامس بالرباط، ذاك الذي تواجهت فيه مختلف فصائل الكتاب الوطنيين والتقدميين ـ هذه تسمية المرحلة ـ مع من سميناهم الجناح الرجعي، الموالي للسلطة، الذي كان جله يتحرك في فلك وبدعم من القصر الملكي. وقد أسفرت هذه المواجهة عن انتصار الفئة الأولى، وانتُخب الأستاذ عبد الكريم غلاب رئيسا للاتحاد من جديد، وتشكل مكتب مركزي من بين أعضائه عبد الجبار السحيمي، وكاتب هذه السطور. وطيلة أربع سنوات من عمر هذا المكتب توثقت صلتي بالرجل، وكان المغرب يجتاز ظروفا سياسية صعبة، وصفّ المعارضة التقدمية يتلقى الضربات من قمع وإسكات حرية، والجامعة في غليان، وليس للأدباء غير "العلَم" تقريبا منبرا، ف"المحرر" الأسبوعي ما كان ليشفي الغليل، ولا بعض الدوريات المتقطعة. لم نكن في اتحاد الكتاب، بالتبعية، قادرين على فعل هام لأسباب يطول شرحها، إنما بقينا نتواصل، وعبده الكاتب العام للجمعية، يحاول أن يمسك العصا من الوسط إزاء أعضاء متشنجين مثل الراحل أحمد المجاطي، محمد بنيس، وأنا أيضا. بينما هو هادئ الطبع دائما، يغضي حياء من مهابة الرئيس غلاب، ومديره في" العلم" وإذا غضب أضمر، حرص دائما على أن لا يختلط عنده الموقف السياسي، أو الثقافي السياسي، مع العلاقة الشخصية، أعني الصداقة، ولا صلة النشر في الجريدة، فهو عرف كيف يدبر بميزان هذه الصلات، لذلك كسب احترام الصادقين وودَّهم، ولم يغتر بتكالب الانتهازيين وعديمي الموهبة، بين منبري الاتحاد والجريدة، فصار له خصوم ولكن أبدا بلا أعداء.

لم نكن على وفاق في اتحاد كتاب المغرب، واتسعت الشقة عندما انطلقت جريدة "المحرر". وهذا هو التاريخ الثالث، المعكر، عقب المؤتمر الاستثنائي الذي أنجب حزب "الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية" بالدار البيضاء سنة 1975، وكنت من أعضاء هيئة التحرير الأولى التي شكلها المرحومان عمر بن جلون ومصطفى القرشاوي. أذكر هذا لأن الصحيفة الاتحادية وحزبها، طبعا، سيتصادمان مع الإخوة في حزب الاستقلال، و"الملحق الثقافي"

"حرص دائما على أن لا يختلط عنده الموقف السياسي، أو الثقافي السياسي، مع العلاقة الشخصية، أعني الصداقة، ولا صلة النشر في الجريدة، فهو عرف كيف يدبر بميزان هذه الصلات،"

الذي كنت أشرف عليه مع صفحات أخرى، سيتحول إلى حلبة عراك فكري إيديولوجي بين المفكرين والأدباء" التقدميين "الاتحاديين، وأضرابهم الاستقلاليين" اليمينيين"، (محمد زنيبر في مواجهة عبد الكريم غلاب، وأحمد المجاطي (كبور لمطاعي) ضد حسن الطريبق، على سبيل المثال فقط). نار حرب توقد بين الدار البيضاء والرباط، فيما عبده، رغم أنه يجلب الحطب، يبتعد بأصدقائه عن لفح النار، وفي هجير الأيام يدعوهم إلى فيء القلب، وخوان في البيت ممدود أبدا للإخوان، فلم يتعكر صفو علاقتنا يوما رغم الهجير، ولا أحسست بأحد قريب مني في الرباط، وإن تباعدنا، مثله، ولا فكرت في اللجوء إلى غيره وقت الشدة. حسبي أن أذكر حادثة واحدة، ونحن معا أعضاء ذلك المكتب المركزي، إذ في سنة 1974، وعقب موجة اعتقالات حصدت مناضلي الاتحاد الوطني للقوات الشعبية، بالبيضاء خاصة، وجدتني، ولم أكن سياسيا محترفا، مساقا معصوب العينين إلى زنازن الرباط حيث قضيت وقتا نسيته، ثم أخلي سبيلي في شارع ما من العاصمة وأنا على حال لا مثيل لها من الجوع والبهدلة، ومن حسن الحظ

"شخصية مستقلة، لنقل متميزة، قادرة على الوجود بهذين الوضعين وبدونهما، كوّنها بعصاميته، وصداقاته الكثيرة المتنوعة، وبمزاج الأديب الفنان، عدا أهوائه الخاصة، من شرود، وحميمية صوفية، وحب لصيد السمك"

حافظت على ذاكرتي فيما تشوشت ذاكرة آخرين، فاهتديت مباشرة إلى شارع علال بن عبد **الله**، إلى عبده في "العلم" الذي أطعمني وكساني وهداني إلى السبيل.

والحق أنه معلمة الرباط، ومنارتها بالنسبة للأدباء وكتاب المغرب من كل الأصقاع، بل للعرب جميعا. أحسب أن حظوته تأتت بعد لطيف شمائله من كونه لم يغال يوما في انتماء، ولا تحصن أو تحجر في موقع، حتى وهو صلب، ثابت العقيدة. لقد كان من السهل،حد النزق، وما يزال، تصنيف الناس إلى انتماءات وولاءات شتى، ومن ثم التعامل معهم وبينهم على هذا الأساس، قبولهم أو نبذهم بحكم مسبق لا دخل للصفة الإنسانية فيه. ولعله من بين نادرين أفلت من هذا الشطط، استطاع رغم حضوره المستمر في جريدة حزب الاستقلال، وفي أروقة هذا الحزب، أن يحافظ لنفسه على مسافة من الموقعين، ويبني شخصية مستقلة، لنقل متميزة، قادرة على الوجود بهذين الوضعين وبدونهما، كوّنها بعصاميته، وصداقاته الكثيرة المتنوعة، وبمزاج الأديب الفنان،عدا أهوائه الخاصة، من شرود، وحميمية صوفية، وحب لصيد السمك مع عشق خلوة البحر، تجتمع كلها في

ذروة حب جارف للحياة بعواطف جياشة لكم صدح بها من حنجرة العندليب الأسمر، وهو يقلده، يحترق بجوى أغانيه، نحس به، بين الصمت والإنشاد، يغني هوانا وحرقاتنا جميعا، نحن الذين ولدنا حالمين في ذلك الزمن الكمد.

وفي الكلمات، وبها، عاش المساحة الوسيعة والوافرة من عمره. كتب، كما عاش وتكوّن ومارس السياسة والصحافة والحياة على هواه. لم يكتب كثيرا، لكن غزيرا بالأحاسيس والمعاني، وخاصة باللغة التي هي لغته، والأسلوب الذي هو أسلوبه، ونبرة هي صنوه، وذا هو الكاتب. كل من يعمد إلى دراسة النثر الحديث في أدب المغرب لن يجد بدا من الوقوف عند مذكراته في الصفحة الأخيرة في "العلم" وضع لها عناوين عديدة، أشهرها "خواطر طائرة"، لنقل إنه أستاذ هذه الكتابة اللمحة، واللقطة السانحة، واللفتة النابهة، والشحنة الدافقة، والنفثة الدافئة؛ هو أستاذها في نثرنا بامتياز. جاور المرحوم عبد المجيد بن جلون في كتابة المذكرات، ذاك يطيل ويعقلن، وهو يوجز ويلمح ويرسم مثل أحد معبوديه، نزار قباني، بالكلمات. وانضم إليه المرحوم محمد زفزاف، يطل من قراءات فرنسية،

وفي الكلمات، وبها، عاش المساحة الوسيعة والوافرة من عمره. كتب، كما عاش وتكوّن ومارس السياسة والصحافة والحياة على هواه.

ويصدر عن رؤية وجودية نوعا ما، رافقه إدريس الخوري ب"مذكرات تحت الشمس" يعرض أطراف جسده وأجساد الآخرين في الدار البيضاء، وهو يبحث عن لغة تقول كلام الناس لا الأدب. عبد الجبار كان قد جمع هذا الحمل كله، وبعده، ولم يقبل لا أن يتفلسف، ولا أن ينشئ كتابة قدوة، هي في الحقيقة تستعصي على التقليد، وإنما تعبيرا على السجية، يقول الذات بملء فيه وإحساسه، وهذه خاصية أساس ما أخطرها في بيئة أدبية كثيرا ما اختزلت الأنا في سطوة المجموع، ولم يحفل القول الأدبي لديها بالفرد إلا إن هو جاء لسان حال الكم الغفل، باسم الواقعية والالتزام ودور الكاتب في المجتمع، وما ينبغي وينبغي، ومثله من إرغام وإسفاف. على امتداد ما يقرب من خمسة عقود تقريبا، أي منذ مطلع الستينات، وإلى زمن قريب جدا، لم يبرح الرجل قول ذاته، ونثرها بالأسماء والصفات، بالآهات والشطحات، بالكم المجتمع مثلما بالشذرات، بين المحجوب والمرغوب السافر، ودوما بوقار، كذا بغُنج تلك الكلمات الغانيات، تقول ذاتنا الجريحة بسهام لم يحس بها إلا من نفذت فيه،سهام حقيقية لا هلامية،

مدّعاة كما يتهيأ لأولاد الأدب هذه الأيام، يغذيها بمشاعر وتباريح العمر الشخصي والوطني والإنساني العام، من غير ادعاء ولا نبوءة، يتنفس من شغافها عشقٌ مبرح، رومانسي، وشهواني، وصوفي، لا يأبه صاحبه أنه ينشره في منبر ذي سُنن محكمة، فهو من ظل يعارك لتجديد هذه السُّنن، ولأن أحد الأعمدة الراسخة لهذا المنبر إن لم يكن أرسخها، الزعيم الكبير علال الفاسي، معشوقه المُعلّى، كان أديبا ومربيا وقائدا، وصوفيا عاشقا، أيضا.

لا أدري إن كان عبده مقتنعا بالقيمة الخصوصية لخاطرته، ومزيتها بين الفنون الأدبية، أرجع الأمر إلى اختلاف صامت بيني وبينه حول رأيه في ما كتبت عن قصصه، المضمومة في مجموعة: "الممكن من المستحيل". فإني كنت تناولت بعض هذه القصص في سياق بحث لي لدبلوم الدراسات العليا في الآداب، في موضوع: "فن القصة القصيرة بالمغرب؛ في النشأة والتطور والاتجاهات" (دار العودة، بيروت، 1982). أذكر أني ملت إلى اعتبار تلك القصص نصوصا انطباعية، في شكل لوحات ونفثات تعبيرا عفو الخاطر، جميلة في ذاتها،وإن افتقدت مقومات البناء القصصي، وما يحتاج إليه هذا الفن عموما، مما هو معلوم به ومشتهر عنه. وقد تطيّر صاحبي من تقويمي معتبرا إياه تجنيا، لم يكتب شيئا من هذا، وإنما وجد الصدى في ما تناقله أكثر من واحد، إما مرجعيا أو ليحمي الوطيس. وأنا ما زلت إلى اليوم عند رأيي النقدي، ما أحسب الرجل إلا معي رغم المتزلفين إليه، فهو كأنما استنكف عن مواصلة طريق القصة القصيرة إلا قليلا جدا،أحسبه لا يجد وطره فيها، بينما واصل يتحفنا بسانح القول الجميل مما يحتاج إلى تصنيف منظم هو غنى للمكتبة الأدبية العربية بالمغرب بلا جدال، وسجلٌ حافلٌ بذكريات وومضاتٌ عن الزمن المغربي والعربي على امتداد عقود مشحونة. وهو بهذه الكتابات، مثل عديد المواقف الوطنية والثقافية المشهودة له، المنبثقة أصلا من حميا شخصيته الإنسانية معدنا، الشاعرية منبعا، المذوّتة بروحية مولعة وعشق بلا حدود، وبحياة مرت كلها في مرافقة الإخلاص، لا قسمة فيه بين الأنا والوطن، بين المغرب وأمة العرب، بين الحي والشهيد، ففيه بعض الشهيد في الحياة، وبمكابدة التفاني والعفة والغنى عن إسراف الدنيا وتهتك وتفسخ ما شهده خلالها من

فهو كأنما استنكف عن مواصلة طريق القصة القصيرة إلا قليلا جدا ، أحسبه لا يجد وطره فيها ، بينما واصل يتحفنا بسانح القول الجميل مما يحتاج إلى تصنيف منظم هو غنى للمكتبة الأدبية العربية

تكاثر القوم وتساقطهم تباعا؛ إلا الغنى عن رب العالمين. إن واحدا من هذه الطينة، وبهذه الخصال، والسجايا، بالسلوك اليومي له بين عمله وهو يأكل الطعام ويمشي كسائر الناس في الأسواق، خفيف الظل، واثق الخطوة، قليل الجسم، كبير النفس، بوداعة الفجر ونعومة المساء، بكل هذا وما لا تحده كلمات مستعارة من رُطَب جناه، لمن الأمثلة النادرة، والمبجلة لشرف المثقف والصحفي والكاتب والفاعل السياسي في مغربنا الحديث نرى فيه ملامح من صورتنا الكلية، وإن اختلفنا معه في هذا الخط أو ذاك، فلأنه عاش من أجل أن يحفظ للآخرين حقهم في الاختلاف، جاهرا برفضه للطغيان والاستبداد ودعاة الصوت واللون الواحد، رافضا أن يكون بوق أحد، أو أن ينزل من السفينة ليتركها تغرق، أو يقاضي ربانها على عمر التجديف وهو يقود أمامنا حلم الوصول إلى بر الأمان، أحسب في الأخير وليس الآخر، أن ما روّعه هو ما يجمعه قول سيد الشعراء جدنا أحمد أبي الطيب المتنبي في بيته المأثور:

" ماليُ أكتِّمُ حبا قد بَرى جسدي/ وتدّعي حبَّ سيفِ الدولة الأمُم؟!".

باريس في 24ـ 03 ـ 2009

عاش من أجل أن يحفظ للآخرين حقهم في الاختلاف، جاهرا برفضه للطغيان والاستبداد ودعاة الصوت واللون الواحد، رافضا أن يكون بوق أحد،

قوة فكر ولطف معشر



مبارك ربيع

يصعب الحديث عن تعاطف وقرب وجداني، مع صديق عزيز بقيمة عبد الجبار السحيمي، بهامته الفكرية الأدبية والإعلامية السياسية، وبندرة مثاله في السلوك والمعاملة الإنسانية، وأكثر من ذلك صعوبة وأبعد منالا، أن تدرك فيما تحاول التعبير عنه تجاه هذا الصديق، أن ما تحاول من جهد ولفظ، لا يمكن أن يوفي الصدق والصديق حقهما، أو يشعر ببعض الرضى في هذا المجال.

> يصعب الحديث عن تعاطف وقرب وجداني، مع صديق عزيز بقيمة عبد الجبار السحيمي، بهامته الفكرية الأدبية والإعلامية السياسية، وبندرة مثاله في السلوك

فلتكن البداية بداية بالفعل، وذلك عند أوليات تعارفي مع الصديق عبد الجبار، ولن يكون ذلك إلا في إحدى تلك الساحات الأثيرة لدينا، والممكنة في الستينيات من القرن الماضي، ساحة المعارك الفكرية السياسية الأدبية، إذ لم تكن ثم فواصل ولا حدود بين هذه الميادين، وكل سبيل إلى أحدها يؤدي إلى غيره منها؛ علاوة على أنني لم أكن أمتلك ما يمتلك الصديق من ساحات لقاء والتقاء أخرى، إذا كان على رأسها انتماؤه السياسي، فإن من أهمها ما يرجع إلى جانب من نمط حياته المنظم، وفي طليعة ذلك بعض اهتماماته وأنشطته الشخصية، فهو رياضي ولاعب تنس مجرب ومواظب، كما أنه عاشق بحر، لا لمجرد جماله، زرقة مياهه ومتعة السباحة بين أحضانه، ولكن لفيض عطائه وتنوع كنوزه، ومنها ما يكابد بدوره عشقاً لا يترك له صبراً على ملاقاة الصنارة السحيمية الساحرة، أو يتيح له فرصة لمقاومة إغرائها؛ فقد كان الصديق وفياً لهذا العشق في علاقته البحرية، وهو ما سيتطور لديه إلى استعمال القارب وعلى مياه بحر متوسط، تقريباً للمسافة العشقية، وتداركاً لشقة البعاد من جهتين .

وتُلمس قوة الفكر لدى الصديق عبد الجبار، في شتى المواقف ومختلف العلاقات، في مبدإ انتمائه السياسي، في وضوح خطه واتجاهه، وفي تماسك منطقه وعبارته؛فهو يعرف كيف يضع المقدمات المناسبة لما يريد، ويؤسس المداخل الممكنة لإضعاف منطق الخصم، أو إشعاره على الأقل بأنه لا يملك وحده شدة الاقتناع بما يريد ويعتقد، ولا ينفرد بالجرأة والحماسة في التعبير عن ذلك، ولا له كل الحقيقة في النهاية، فهناك من الرؤى والتصورات المحالفة ما يمتلك نفس المقومات أو ما هو أشد وأقوم؛ ولم يكن نمط هذا السلوك لدى الصديق عبد الجبار، حالا عارضة "تزور كأن بها حياء" مثل صاحبة المتنبي، أو من قبيل "الذئب الذي يظهر ويختفي" حسب عبارة الفقيد زفزافٍ؛ فالظاهرة لم تكن لتعرض فريدة أو معزولة في سلوك الصديق عبد الجبار، ولا متفاوتة أو متباعدة في مواقفه، وإنما كانت صفة مترسخة وطبعاً ملازما لديه، فهو لا يعارض محاوره أو خصمه أبداً لمجرد رغبة في الخلاف والاعتراض، وإنما من أجل فكرة أو وجهة نظر معينة ومقنعة من منظوره، وبالنسبة له على الأقل.

وتُلمس قوة الفكر لدى الصديق عبد الجبار، في شتى المواقف ومختلف العلاقات، في مبدإ انتمائه السياسي، في وضوح خطه واتجاهه، وفي تماسك منطقه وعبارته؛

من بعض هذه الارتسامات الأولية حول شخص سي عبد الجبار في البداية، استشعرت في دخيلتي مزيج إعجاب وانجذاب إزاءه، فقلت في خلاصة ما رواني في هذه الحال، إنه في قوة فكره وشخصيته، مع نحافة عوده، جبار وإن سمي عبد الجبار؛ وذلك فيما يبدو مني ربما قياساً على ما كان يطلقه الأديب التونسي الراحل محمد العروسي المطوي باكراً، على الأديب القاص والمحامي الليبي ـ الدبلوماسي الكبير والوزير فيما بعد ـ (حسن كامل المقهور) من أنه القاهر وليس المقهور، نظراً لقوة شكيمته وتماسك منطقه، وبالغ قدرته على المناقشة والحوار.

ويرتبط اسم عبد الجبار السحيمي بجريدة العلم، وبملحقها الثقافي الأسبوعي، وإذا كانت الجريدة حزبية بطبيعة الحال، فيمكن القول إن مهمة الصديق عبد الجبار في الإشراف على الجانب الثقافي، بقدر ما كان له من إيجابية في استكتاب واستقطاب مختلف الأقلام، فإنه أيضاً كان عاملا في ترسيخ طابع التفتح في هذا المجال، وذلك بالتعامل مع كافة الميول والتيارات، ويمكن القول إنه كان أكثر ترحيباً وقابلية لفتح صفحات الملحق الثقافي للنشر، أمام الأسماء المعروفة بتعارض

توجهاتها السياسية والإديولوجية مع اقتناعاته الشخصية.

ويمكن القول بخصوص ارتباطه بجريدة العلم، إن تعيينه مديراً لها وهو ما حدث في السنوات الأخيرة، كان رد اعتبار في محله المناسب، بغض النظر عن كل الظروف والمواقف، بما فيها موقف عبد الجبار نفسه في المسألة برمتها، ولو أن ذلك من جهة أخرى، جاء متأخراً عن موعده فيما يبدو، لا بالنظر إلى ما ألم بالصديق العزيز مما هو فيه من وضع صحي، نتمنى أن يقدر له منه الشفاء، فذاك قضاء لا يملك أحد له دفعاً ولا منه منجاة، وإنما من منظور دوره الإيجابي في هذه المؤسسة الإعلامية الحزبية العتيدة، ولارتباط اسمه وجهده بها دون غيرها على امتداد رحلة العمر، مما يدعو إلى استحضار أحقيته في تولي أرقى وأعلى المسؤوليات في إطارها منذ زمن بعيد قبل ذلك، وفي فرص ربما سنحت أكثر من مرة، وذلك بغض النظر أيضاً عن المواقف والظروف بهذا الخصوص، سواء منها المحيطية العامة أو الداخلية الخاصة المتعلقة بالمؤسسة ذاتها، بل وبالرغم من موقف عبد الجبار نفسه مرة أخرى، إذ لم يكن معروفاً عنه أكثر من ميل إلى الزهد في المظاهر والوظائف المرتبطة بها.

ويبدو الصديق عبد الجبار بالإضافة إلى تفتحه الفكري، أنه وهو يمارس مهمته الإعلامية الثقافية، في صحافة حزبية يشترك معها في الانتماء السياسي، إنما كان يستجيب لظروف عمله الإعلامي الثقافي، فيما يعتبره ضرورياً لجودة وحسن الصورة والأداء، في انعكاسها على الملحق الثقافي شكلا ومضموناً، أكثر مما يصدر عن دافع آخر، وهو ما يعني أنه يستجيب لداع مهني احترافي وفني بقدر الإمكان، وكما يتصوره ويقتنع به، ولعل إصداره لمجلة ثقافية خاصة، حملت قي وقتها اسم "مجلة 2000" ما يعزز هذا الاتجاه لدى الصديق عبد الجبار، في الاعتبار الخاص الذي يحمله للجانب الثقافي، ودلالة على مبلغ جهده للعمل على جعل ساحته مستقلة، مفتوحة للجميع ومنفتحة على الجميع، علماً بأن تجربة تلك المجلة لم تعمر طويلا.

ومن الضروري التأكيد هنا، أن الرجل كان دائماً في الموعد الثقافي، إن لم نقل إنه كان ممن يساهم في صنع هذا الموعد، فهو لم يكن في موقفه الثقافي السياسي العام، ليخرج عن اتجاه الثقافة المعارضة والرؤية النقدية لما يجري على هذه

ويبدو الصديق عبد الجبار بالإضافة إلى تفتحه الفكري، أنه وهو يمارس مهمته الإعلامية الثقافية، في صحافة حزبية يشترك معها في الانتماء السياسي، إنما كان يستجيب لظروف عمله الإعلامي الثقافي

المستويات، من منظور الاقتناع بضرورة التغيير في اتجاه مستجدات التقدم والتطور المجتمعي، ولم تخذله أبداً لا الجرأة في اتخاذ الموقف، ولا منطق الفكرة وأسلوب العرض، ولا مشحونية العبارة النافذة في قصدها المباشر.

ولقد لمست بعض هذه الخصال الثقافية الإعلامية، في مناسبات عديدة، لكني لمست ذلك عن قرب وعلى نحو أقوى، في حادث ثقافي يتمثل في سجال ولا أقول معركة، وقد كان ذلك بمناسبة مشاركتي في مؤتمر الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، المنعقد بالقاهرة في بداية 1968، عقب ما يسمى بـ "النكسة" في حرب الستة أيام، ما بين إسرائيل ودول جوارها العربي، ذلك السجال الذي امتد طويلا، كل جمعة على صفحات جريدة العلم، والذي كانت شرارته الأولى إذا صح التعبير، بعض ما نشرته من وقائع على هامش المؤتمر، مع بعض الصور الشخصية وحول زيارة قمت بها وكنت جد فخور بذلك، لطه حسين رحمه الله في بيته، رفقة صديق مستشرق مجري، يقطن بالمغرب (وما يزال إلى الآن حسب علمي)، وهو السيد اشتوان بوكا، وقد عبر الأديب العربي الكبير عن ابتهاجه وترحيبه بهذه الزيارة باعتباري مغربياً، وباعتبار ما يكنه لبلدنا ولأصدقائه بالمغرب من صدق مودة متبادلة، كما أنه حملني رسائل شخصية شفوية لبعضهم، وعلى رأسهم محمد الفاسي إذ ذاك، وللعلم فإن طه حسين كان قد زار المغرب قبل ذلك، وفي أوليات سنوات الاستقلال زيارة مشهودة، استجابة لدعوة مغربية، وقد ألقى بهذه المناسبة محاضرات بعدة مدن مغربية، أتيح لي حضور بعضها في الدار البيضاء، وكذا حضور لقاء خاص نظم للأديب العربي بهذه المدينة، وفي رحاب وضيافة إحدى أسرها الراقية ومنازلها الفخمة، ودار إذ ذاك نقاش وحوار متنوع وشامل، ما بين الضيف الأديب وجملة الحضور من المثقفين والإعلاميين على الخصوص.

وكان من اهتمام طه حسين بالمغرب، أننا في هذا الزيارة له في منزله بالقاهرة – وكان آنذاك في شئ من معاناة مع بعض مظاهر التعب الصحي – لما عرجنا في حديثنا على ابن خلدون، وهو الذي كان موضوع رسالة جامعية لطه حسين بالسربون، وحول فلسفته الاجتماعية على الخصوص، أعرب الأديب العربي الكبير عن رأيه المتمثل في أن ابن خلدون قد خان المغرب، ويقصد بذلك التلميح إلى شئ من محتوى

> **لم تخذله أبداً لا الجرأة في اتخاذ الموقف، ولا منطق الفكرة وأسلوب العرض، ولا مشحونية العبارة النافذة في قصدها المباشر.**

لقاء ابن خلدون (أو تفاوضه) مع زعيم التتار، وما راج في المحادثات بينهما، وبخاصة ما كان يهم الفاتح التتري من تطلع بكل الوسائل، لمعلومات عن كل البلدان التي لا يعرفها، وفي فرصة سانحة من رجل في مقام ابن خلدون ومكانته، ومن ذلك طبعاً تطلعه إلى التعرف عن أحوال المغرب في عمومه، من رجل يعرف ذلك حق المعرفة، بما نشأ وتجول في كافة الربوع، ومن خلال تحمله لشتى المسؤوليات ومخالطته كافة الأوساط في إطار ذلك؛ وهذا الموضوع متداول بتفاصيل ومداخل مختلفة لدى المؤرخين.

ولم يكن ما عبر عنه طه حسين أكثر من اجتهاد شخصي، أو رأي من بين آراء واردة بهذا الخصوص، وأكثر من ذلك فإن إيراد طه حسين لرأيه الشخصي على هذا النحو، بمحضر زائر مغربي في بيته وضيافته، له دلالة مباشرة في التعاطف مع المغرب الذي زاره وأحبه وله به صداقات قوية، علاوة على ما ينبئ به الحال من روح الموضوعية، باعتبار أن هذا الرأي في سلوك ابن خلدون، يتعايش لدى طه حسين مع الإعجاب بعبقرية ذلك المفكر الفذ، بدلالة ما أولاه إياه من جهده العلمي، بتحضير رسالة جامعية حول فكره الاجتماعي في باريس.

ما أثار اهتمامي وإعجابي بالصديق عبد الجبار في هذه الأثناء، هو الرحابة التي أتاح بها الفرص لكافة الأقلام والأسماء، على اختلاف مشاربها وتنوع توجهاتها الفكرية،

وإن ما أثار اهتمامي وإعجابي بالصديق عبد الجبار في هذه الأثناء، هو الرحابة التي أتاح بها الفرص لكافة الأقلام والأسماء، على اختلاف مشاربها وتنوع توجهاتها الفكرية، ومن حيث المهام الاعتبارية الرسمية لبعض منها، والمكانة العلمية الأكاديمية، وكذا المسؤولية والوظيفة الإدراية لبعضها الآخر ، للمشاركة المتعادلة المنظمة في السجال، بل وما أظهره من حسن تدبير استطاع أن يحرك به رواكد البركة الثقافية المغربية في ذلك الوقت، على كل مستويات النقاش والعروض النقدية، سواء منها المتعارضة أو المتعاضدة فيما بينها، بخصوص ما أثارته بعض الجوانب الحساسة في الموضوع، وذلك على امتداد شهور وعبر يوم جمعة من كل أسبوع؛ وبقدر ما كان رشاش بعض ذلك التداخل والسجال، يصيب موقف طه حسين أو ابن خلدون، فإن اتجاهات أخرى كانت تصب في مدى صدق روايتي عن هذين العلمين معاً، وبخاصة عن طه حسين الذي تمحور كل الجدل حول نقطة واحدة من جملة ما رويت عنه، وهي المتعلقة بابن خلدون والمغرب، وهي نقطة وإن

كانت ربما مستفزة وكفيلة بإثارة مثل تلك الرجة ما في ذلك من شك، إلا أنها بالتأكيد، لم تكن أهم شئ في ذلك الحديث الذي تناول موضوعات وقضايا أخرى، من شؤون الثقافة والأدب في تلك المرحلة.

وبالرغم من مناخ ومهام العمل الصحافي الذي كان يستغرق من الصديق عبد الجبار كل جهده ووقته، إلا أنه كان أديباً مطبوعاً كما يقال، رغم قلة إنتاجه في هذا الباب؛ وأذكر مرة في حديثي عنه في مثل هذه الحال، وربما كان ذلك بمناسبة صدور مجموعته القصصية "الممكن من المستحيل" أو بمناسبة ظهور إحدى قصصه قبل ذلك، فقد تجاذبنا الحديث حول إمكاناته الإبداعية التي تؤهله لكتابة الرواية، لا القصة القصيرة فحسب، دون أن يعني ذلك أي تفضيل أو تبخيس لأحد الجنسين الأدبيين، فكان خلاصة الحديث ما يعبر عنه في حق الصديق، من أنه بمثابة من يستطيع تأليف السمفونية، لكنه يوثر السوناتا ويقف عند حدودها؛ ويمكن القول بهذا الخصوص في عقد السبعينيات من القرن الماضي، كما هو الحال قبلها، إن النشر كان محنة، والإبداع معاناة ذاتية وموضوعية، فكان لما ينشر في كتاب أو أضمومة شعرية أو سردية،

مجموعة عبد الجبار القصصية "الممكن من المستحيل" تشكل علامة مرجعية رئيسية، على طريق استيعاب التطور الفكري والفني لمسار الإبداع السردي بالمغرب

كما للقصيدة والقصة مفردتين على صفحات الملحق الثقافي، كبير الأثر وعميق الاستجابة الثقافية على مستوى الاستيعاب والنقاش، وبهذا الخصوص، فقد كان لإنتاج عبد الجبار الإبداعي، في مجال القصة القصيرة بالذات وقع وصدى، وأذكر بالمناسبة تلك الهزة الانفعالية التي أحدثتها قصة "الفاركونيت"، والتي مثلت في وقتها تصويراً فنياً عميقاً، لما كان يشكل الكابوس الرابض على النفوس والأنفاس، في مجال الكلمة الإبداعية طبعاً بوجه خاص، وفي مجالات ومستويات أخرى بوجه عام.

وبقدر ما تمثل مجموعة عبد الجبار القصصية "الممكن من المستحيل" مستوى ناضجاً من مستويات الإبداع السردي، رغم تأخر زمنها في النشر بالنسبة لتوقيت ظهورها قصصاً مفردة متفرقة على منابر الصحافة الثقافية، من الملحق الثقافي لجريدة العلم وغيره، فإنها كذلك وبالأساس، تشكل علامة مرجعية رئيسية، على طريق استيعاب التطور الفكري والفني لمسار الإبداع السردي بالمغرب، وذلك لما تتسم به من مواصفات مرحلة خصبة من حياتنا الثقافية الإبداعية، طبعها هاجس التميز الفني، بقدر ما كانت فوارة بالرؤى

والمطامح والآمال.

وإذا تركنا جانباً مغامرة من يحاول أن يستشف موقف عبد الجبار الفكري السياسي من خلال إبداعه الأدبي، وهي مغامرة رغم ما يحف مركبها في العادة من مزالق، إلا أن شفافية الشخصية لدى صديقنا عبد الجبار فكراً وموقفاً وإبداعاً، قد يكون من شأنها أن تيسر إلى حد ما مهمة الكاشف المكتشف، وليس مرد الأمر إلى نمطية من بساطة وتبسيط لدى الصديق، بقدر ما هو ناشئ فيه عن إرادة ذاتية واعية صادقة في تعاملها مع الوجود المتعين المشروط، في كلية ظروفه الآنية المتحكمة، وإمكاناته المستقبلية المأمولة على السواء.

وقد لا يكون من الصعب أو المتعذر، خارج نطاق المتعقد الإبداعي، محاولة تصنيف الموقف الفكري العام لدى الصديق عبد الجبار، من خلال علاقاته ولقاءاته ومناقشاته وكتاباته غير الإبداعية، ومنها أعمدته المتتالية على صفحات جريدة العلم، وكذا مقالاته المختلفة، ويبدو عبد الجبار من خلال ذلك رجل الموقف النقدي بأقوى المعاني، ضد التخلف والتحجر والتحكم الفردي والجمعي، العفوي والمؤسسي، المدني والسلطوي، على طريق الحرية والتحرر ودمقرطة الحياة والوجود، بأعمق المعاني وأوسعها نطاقاً؛ بيد أن هذا الموقف العام، وإن كان يصعب تفصيل دقائقه، إلا أنه بما يتميز به من انفتاح على الغير فكراً ووعياً وسلوكاً، يمكن النظر إليه باعتباره موقفَ وسطيةٍ نقدية خاصة، يبدو بها يسار يمين، يمين يسار، وهو ما يمكن تلخيصه بالفكر النقدي المتفتح على كل الآفاق، والمفارق لأية انغلاقية كيفما كانت يمينية أو يسارية، بل إنه يبدو في هذه الوسطية الخاصة، منافياً للوسطية ذاتها في المألوف من طابعها، فيما يمكن أن تتخذه من طابع ثبوتي جامد مغلق، ومن هنا لم يكن منظوره للوجود ينحصر في دائرة منهجية مكتملة، أو نظرية كليانية أو تمامية، على أي مستوى كان ذلك.

ويبدو عبد الجبار من خلال ذلك رجل الموقف النقدي بأقوى المعاني، ضد التخلف والتحجر والتحكم الفردي والجمعي، على طريق الحرية والتحرر ودمقرطة الحياة والوجود، بأعمق المعاني وأوسعها نطاقاً؛

ولعل دور سي عبد الجبار في مؤتمر مشهود لاتحاد كتاب المغرب، وهو المنعقد إذ ذاك بمدارس محمد الخامس بالرباط في 24 ـ 25 فبراير 1973، يبقى حاملا للكثير من هذه الدلالات، فقد حضر هذا المؤتمر، كافة أطياف المجتمع الثقافي السياسي، وذلك بدءاً من رجال القصر الملكي والوزراء ومن في مستواهم بحيثياتهم الثقافية، وبعضويتهم في اتحاد الكتاب، إلى جانب سائر المثقفين وجلهم من رجال التعليم والإعلام، إلى الزعماء

السياسيين وعلى رأسهم المرحوم الأستاذ علال الفاسي؛ ويمكن التذكير هنا، بأن المجال الثقافي في المغرب كان باستمرار، مؤهلا لتصريف الاحتقانات السياسية، كما كان من الواضح من تركيبة المؤتمرين في هذه المناسبة، أنهم معسكران متعارضان سياسياً، ولا نقول إديولوجياً، لأننا في هذه الحال يمكن أن نجد التناقض الإديولوجي متضمناً لدى مجموعة كل خندق على حدة، بيد أن المجال كان يقتضي تجاهل السياسي مؤقتاً، إلى اللحظة المواتية، وحتى إذا لم توجد تلك اللحظة فيجب خلقها، وهو ما تم عند بروز مطلب رفع برقية إلى القصر الملكي، وهو ما أثار اختلافاً بل شرخاً في المؤتمر، تجلى عملياً في انقسام قاعة المؤتمر إلى شقين متوازيين متعارضين، بانحياز كل إلى فريق.

ودون الدخول في تفاصيل ما حدث، ولا فيما أسفر عنه الموقف آنياً ولاحقاً من توابع وتبعات، فإن الأهم في ذلك كله، والذي مثل منعطفاً حاسماً في مسار المؤتمر، هو تدخل الصديق عبد الجبار في قوة منطقه واقتصاد عبارته ووضوح فكرته، المتضمن حسب عبارته ما معناه : المؤتمر لا يعارض رفع البرقية، لسبب من الأسباب، عدا أولئك الذين يريدون أن يصلوا عن طريق رفع هذه البرقية، إلى أغراض ومصالح؛ والموقف غني عن كل تعليق.

ولا أختم دون التلميح إلى الإشارت النقدية اللطيفة للصديق عبد الجبار، الذي كثيراً ما كان يشرف بيتي بطلعته الودية، كما أحل ساحة بيته على السعة والترحاب، قال وهو يقارن المنزل الذي انتقلت إليه إذ ذاك (أقطنه الآن ومنذ ثلاثين سنة خلت)، بما كنت فيه قبلا، إنني تركت منزلا مفتوحاً على الطبيعة إلى آخر إسمنتي، هذا مع العلم بأن لا فارق جوهري يبدو لي بين الاثنين، إلا أن جلسة المنزل الأول، كانت بعض الأشجار توشك أن تقتحمها اقتحاماً، وهو ربما ما نبه حاسة الصديق المتذوقة الألوفة.

ولا أختم أيضاً في هذه التحية الصادقة إلى سي عبد الجبار، دون أن آتي على موقفه المعجب بكتاباتي الأدبية، ومتابعته لإصداراتي في هذا المجال، يقابلها بأحكام وتقييمات من فيض كرمه وذائقته الفنية، ولا يتوانى عن الحضور والمشاركة بحماسة وود صادق مخلص، في مناسبات أقيمت للاحتفاء بي، فعسى أن يكون في عجالة هذه الخطاطة باقتصارها وقصورها، إزاء ما يمتد على مدى رحلة مشتركة مدونة ببصمات وجودنا الفكري والثقافي

"الأهم في ذلك كله، هو تدخل الصديق عبد الجبار في قوة منطقه واقتصاد عبارته ووضوح فكرته،"

وتعاطفنا الإنساني، بعض ما يُشعر ويستشعر، وإن كان لا يفي بحق وحقيقة ذكر وذكرى عزيزين.
كما لا أختم في عجالة خطاطة كهذه، دون أن أسجل في النهاية مثيل ما لمحت إليه في بداية الحديث، من أوليات تعارفي مع الصديق عبد الجبار، باعتبار ذلك مكملا ومتكاملا بمشابهة أو مغايرة لمثل هذا الحديث، وهو ما تمثل لي عندما لمست عن قرب لطف معشر الصديق، فقلت إنه أولى به وأحق، أن يشتق اسمه من اللطف، عبد اللطيف...
تحية لك عبد الجبار، الجبار فكراً وموقفاً وشخصية؛ اللطيف معشراً وإنسانية قبل وبعد كل شئ، وقلوبنا معك.



كاتب حداثي قبل الأوان وبعده

محمد عز الدين التازي

- 1 -

لعل العبارة التي اختارها القاص الرائد للكتابة القصصية التحديثية بالمغرب، عبد الجبار السحيمي، لمجموعته القصصية الأولى: "الممكن من المستحيل"، تليق به وبغيره من الكتاب في مجالات الإبداع القصصي والروائي والمسرحي والسينمائي والتشكيلي، وحتى بمجالات البحث السوسيولوجي والتاريخي والبحث العلمي والتفكير في المسألة الديمقراطية وحقوق الإنسان والمواطنة وثقافة الاقتسام؛ بل إنها عبارة لا يستند إليها المبدعون والباحثون، وإنما يمكن أن يستند إليها أيضا، الفاعلون السياسيون والإعلاميون، ربما لأنها عبارة تلخص ما تم إنجازه، وتقف عند حدود ما تعذر إنجازه.

هي عبارة مفتاح، تبشر باجتهاد الممكن ومراودته للمستحيل، وهي أيضا، وبإيحاءاتها المتعددة، لا تسعى إلى أي تبرير للنقائص والهنات والأخطاء

هي عبارة مفتاح، تبشر باجتهاد الممكن ومراودته للمستحيل، وهي أيضا، وبإيحاءاتها المتعددة، لا تسعى إلى أي تبرير للنقائص والهنات والأخطاء وأنواع القصور في الإنجاز والممارسة، والاعتراف بضيق ذات اليد، أو السير على ما تقوله العبارة المأثورة: "ليس بالإمكان أبدع مما كان"، لأن الجدل القائم بين "الممكن" و"المستحيل" هو ما يجعل "الواقع" يتحاور مع "الحلم"، و"المدرك" يتجاور مع "القَصِيّ"، و"القريب المنال" يتساكن مع "البعيد المنال". ربما! ففي ممكنات تأويل العبارة وتفسيرها، ما يسمح بمقاربة المستحيل، واستشرافه عبر الممكن.

عندما أبدع عبد الجبار السحيمي هذا العنوان القابل لشتى التأويلات،

لمجموعته القصصية الأولى، ربما يكون قد أدرك أو لم يدرك انفتاحه على شتى التأويلات، ولعله بفطانته وبحسه الثقافي والسياسي وبحسه الجمالي أيضا، قد أراد ألا يجعل من الممكن غير مراودة للمستحيل.

ـ 2 ـ

نشر القاص عبد الجبار السحيمي، قصصه القصيرة في عدة منابر مغربية، منذ نهاية الخمسينات من القرن الماضي، وهي القصص التي تميزت بالتقاط اللحظة المجتمعية من خلال عين راصدة تتميز بالذكاء، إضافة إلى الصوغ الأدبي لتلك اللحظة بلغة شفيفة، مشرقة، وميالة إلى الاقتصاد والتكثيف. وهي لغة عبد السحيمي التي ظلت عبر كتاباته اللاحقة، سواء منها القصصية أو المقالية، متوهجة بوهجها الخاص، منبنية على نفحاتها الشعرية، ومسترسلة ذلك الاسترسال الجميل.

ولعل القاص عبد الجبار السحيمي قد بلغ بلغته الخاصة في الكتابة ذروتها في واحدة من أجمل قصصه، وهي من أجمل ما كتب في القصة القصيرة المغربية، وعنوانها "سيدة المرايا"، ولعلها متضمنة في مجموعته القصصية الثانية التي حملت عنوانا آخر شديد الإدهاش والغرابة والحنين أو الغضب، وهو: "مولاي".

إلا أن لغة عبد الجبار الأدبية في كتاباته قد تجلت على نحو آخر في كتاباته الصحفية، سواء منها القديمة التي جمع بعضها في كتاب حمل عنوانا ساحرا آخر، هو: "بخط اليد"، أو الحديثة التي ظل ينشرها في جريدة العلم ويوقعها باسم مستعار هو: عزيز.

عندما نشر الصديق خالد مشبال كتاب عبد الجبار السحيمي المعنون ب" خط اليد"، دعاني إلى جلسة ثقافية لتقديم قراءة للكتاب، ولطالما فرحت لأن عبد الجبار هو من اختارني لذلك. كنت لم أره لسنوات طويلة، فأخذني الشوق إليه كما أخذني فضول القراءة إلى الكشف عن اللغة والصورة المجتمعية في "بخط اليد". نسيت الآن ما جاء من مداخلتي من تفاصيل، لكن عبد الجبار كعادته كان أنيق اللباس مشذب اللحية مُعَطَّرًا بعطر نفيس، باسما ابتسامه الذي يجعل عينيه تشعان بإشعاع مليء بالتيقظ والذكاء. وهي نظرات عبد الجبار، التي عرفتها منذ نهاية ستينات القرن الماضي، ليس فيها شرود أو غياب يوحي بالتأمل، بل فيها ذلك الإشعاع الغريب الذي يوحي بذكاء

لغة عبد الجبار الأدبية في كتاباته قد تجلت على نحو آخر في كتاباته الصحفية، سواء منها القديمة التي جمع بعضها في كتاب حمل عنوانا ساحرا آخر، هو: "بخط اليد"،

خارق. وحتى وعبد الجبار يشرد أو يتأمل تحت أنظار الآخرين فنظراته تحتفظ بإشعاعها الغريب.
لكن لغته في الحديث التلقائي، البعيد عن التحليل والمرجعيات، لا تخلو من الإيحاء. هو هكذا، يفكر باللغة، وينتقي عبارته قبل أن يتكلم. ذاكرته الثقافية وأصدقاؤه الكتاب العرب والمغاربة يحضرون على طرف لسانه من خلال ما التقطه من أقوالهم. يقولها ويعلق عليها برأيه الخاص.
هكذا عرفته في جميع لقاءاتنا.

- 3 -

أول مرة التقيت فيها بعبد الجبار، كانت في سنة 1969، بمكتبه بجريدة العلم، أيام كان محررا للملحق الثقافي للجريدة. كان قد نشر لي بعض القصص في الملحق. وقف يستقبلني، فخجلت من وقوفه لي أنا القاص المبتدىء والطالب بكلية الآداب. ما جلست حتى غمرني بحديث تلقائي ربما لكي يخفف شيئا من خجلي. تحادثنا طويلا. رأيت على مكتبه العديد من المجلات والكتب العربية الصادرة حديثا. أهداني بعضا. قال لي:
- سوف تنزل إلى المطبعة لمقابلة بـّا

هو هكذا، يفكر باللغة، وينتقي عبارته قبل أن يتكلم. ذاكرته الثقافية وأصدقاؤه الكتاب العرب والمغاربة يحضرون على طرف لسانه من خلال ما التقطه من أقوالهم. يقولها ويعلق عليها برأيه الخاص.

ادريس.
عرفت أنه يقصد إدريس الخوري الذي كان يومها مصححا في جريدة العلم. قبل أن أغادر مكتبه تكلم مع إدريس بالهاتف وطلب منه إجراء حوار معي للجريدة. كان أول حوار أجريته مع جريدة. هي المرة الأولى التي قابلت فيها إدريس الخوري. كان يجلس أمام صفائح يصحح ما كتب عليها. ما رآني حتى رحب بي. غَيَّرَ حذاءه الرياضي بحذاء آخر. اكتشفت عَرَجَه. صعدنا إلى مكتب صغير وأجرينا الحوار. بعد ذلك خرجنا إلى شوارع الرباط، ثم عدنا إلى مكتب عبد الجبار. دعانا معا للعشاء في بيته. كان عبد الجبار يقيم في شقة إذا كنت أتذكر فهي في الطابق الرابع بإحدى العمارات. ما دخلنا حتى رحب بنا. جاءت السيدة فقدمها لنا بهذه العبارة: ربة الصون والعفاف. حياها إدريس وتبادل معها حديثا عرفت منه أنه يرتاد بيت عبد الجبار كثيرا. حديث تلك الليلة، دار عبر "مجلة 2000"، التي كان عبد الجبار قد أصدر منها عددها الأول. كان يبحث من خلال الحوار معنا عن الخط التحريري للمجلة، وهو وإن كان حداثيا فكيف يمكن تفعيله من خلال الموضوعات وأبواب المجلة؟ كنت قد قرأت العدد الأول. ساهمت

بأفكار خجولة شجعني عبد الجبار على قولها، ودعاني لأن أساهم في العدد القادم بقصة قصيرة. كان عبد الجبار قد خاض مغامرة أخرى إلى جانب محمد برادة ومحمد العربي المساري بإصدار مجلة القصة والمسرح، والتي كانت بداية نوعية لإصدار المجلات الثقافية بالمغرب. حدثنا عبد الجبار عن أسباب توقفها، وبدا متفائلا بإمكان استمراريتها.

ليلة ثقافية سهرنا فيها أنا وعبد الجبار السحيمي وإدريس الخوري، وهي بقدر ما أشعرتني بالاحتفاء بي ككاتب مبتدئ، أشعرتني بمسؤولية الكتابة، لذلك كنت خائفا ومتوجسا. كنت في بداياتي الأولى، لا يغرني الغرور، بل يتملكني إحساس بالقلق تجاه ما أكتب وتجاه ما يمكن أن تكون الكتابة القصصية عليه.

في تلك السهرة في بيت عبد الجبار، ظهر أمامنا ولد وبنت، هما عادل وكوثر. لعبا أمامنا واستأنسنا بلعبهما الذي لم يكن مبالغا في الشغب، ولم يفسد علينا سهرتنا. نمنا أنا وإدريس في بيت عبد الجبار. في الصباح الباكر استيقظت ولما نهضت من الفراش اتجهت نحو الشرفة فوجدت فيها الولد، الذي كان ولدا آنذاك، عادل، وهو يلقي بخيط صنارة

رأيت صنانير عبد الجبار في الشرفة فعلمت بأنه يصطاد السمك كما يصطاد المعاني. كان عادل يَتَشَبَّهُ بأبيه وهو يلقي بخيط الصنارة إلى الشارع.

إلى الشارع. رأيت صنانير عبد الجبار في الشرفة فعلمت بأنه يصطاد السمك كما يصطاد المعاني. كان عادل يَتَشَبَّهُ بأبيه وهو يلقي بخيط الصنارة إلى الشارع. فيما بعد، سوف يتشبه بأبيه في محاولات للكتابة.

لقاء في دار الفكر، خصص لقراءات قصصية جئت من القنيطرة التي كان لي فيها أهل، لتقديمها. وكان ذلك في سنة 1971، حضره الأستاذ عبد الكريم غلاب رئيس الاتحاد ولم يحضره الجمهور. سمعت عبد الجبار يقول لمصور جريدة العلم المرحوم العوفير:

- صور الكراسي الفارغة في دار الفكر، لننشر الصورة في الجريدة ونعلق عليها.

وسمعت الأستاذ عبد الكريم غلاب يسأل عبد الجبار همسا:

- من هذا؟

فقال له عبد الجبار:

- قاص شاب. لابد أن نُسمع أصوات الكتاب الشباب للجمهور حتى وهو غائب عنا الآن، وأن ننشر أعمالهم في الجريدة.

قرأت أربع قصص وخلال المناقشة تصدى لي القاص الأمين الخمليشي الذي اعتبرها قصصا مفككة، ولو تم حذف أجزاء منها لما تغير شيء.

تدخل متدخلون آخرون منهم محمد بوخزار ليدرجوا كتاباتي في الأدب الطلائعي. أفرحتني العبارة.

ـ 4 ـ

بقي عبد الجبار صديقا عزيزا، وما يزال، فهو رغم موقعه في حزب الاستقلال، ومنافحته عن الحزب في اجتماعات لجنته المركزية ونقده لبعض ممارسات المنتمين إلى الحزب، الذي كان يعلنه بصوت جهير كما بلغني، فقد كان يفهم بوعيه الخاص أن الثقافة لا يمكن أن تكون حزبية، لأنها ذات بعد وطني، كما أن الإبداع الأدبي له أفقه الكوني، ومن أجل هذا الفهم المتقدم فقد نشر عبد الجبار لكل الأقلام وعلى اختلاف انتماءاتها الحزبية والسياسية، متحملا مسؤوليته في أن يكون الملحق الثقافي لجريدة العلم منبرا للجميع، وعلى ما يضيق به الانتماء السياسي وتتسع له صفحات الملحق لأقلام جديدة لها بعدها التأسيسي لكتابة جديدة ورائدة في تحديث الخطاب الثقافي والإبداعي في المغرب.

من يذكر أعداد الملحق الثقافي لجريدة العلم، التي صدرت خلال السبعينات، فهو يستحضر المقالات التي اهتمت بالنقد البنيوي، كتابة وترجمة، وهي ريادة حداثية في وقت مبكر لتحديث الخطاب النقدي العربي. ومن يذكر أسماء المبدعين المغاربة، في الشعر والقصة القصيرة والمسرح والسينما والتشكيل، سوف يذكر أنهم قد حضروا في الملحق الثقافي لجريدة العلم، على اختلاف توجهاتهم وانتماءاتهم، وهو فعل ثقافي كان يقف من وراء توجهه المنفتح عبد الجبار السحيمي.

ـ 5 ـ

لقاء في فاس، أيام كنت كاتبا عاما لاتحاد كتاب المغرب، بعد منتصف السبعينات، ما زلت أذكره، فقد حضر عبد الجبار إلى فاس للمشاركة في قراءات قصصية أمام الجمهور، وكان عنوان قصته: "الطفل". لا أدري كيف قدمته، ولكن أحد المفسدين للعلاقات بين الناس، وبعد انتهاء القراءات، أخبر عبد الجبار بأنني قد وصفته بالطفل خلال التقديم. عبد الجبار هو أخبرني بذلك، فاعتذرت له وشرحت أنني لم أقصد الإساءة إليه، وإنما من قبيل التشويق للجمهور، ودون سوء نية قلت في التقديم: عبد الجبار السحيمي، الطفل. أصغى إلى اعتذاري ثم بدا ضاحكا وقال:

ـ لم يُسِئْنِي الأمر. ألا ينبغي أن نبقى أطفالا حتى وإن بلغنا الشيخوخة؟

"عبد الجبار كان يفهم بوعيه الخاص أن الثقافة لا يمكن أن تكون حزبية، لأنها ذات بعد وطني، كما أن الإبداع الأدبي له أفقه الكوني،"

ليلة تلك القراءات دعوت الأصدقاء إلى ضيعة تقع على مشارف فاس، للعشاء والمبيت، وهي ضيعة تملكها أسرة صديق لي، تشتغل بالفلاحة. أذكر أن المرحوم بنعيسى الفاسي كان معنا، ولست أتذكر هل جاء إلى فاس مرافقا لعبد الجبار، نظرا لصداقتهما في ذلك الوقت، أم أنهما قد التقيا في فاس مصادفة فاقترح علي عبد الجبار أن يسهر معنا. تعشينا بما لذ وطاب، ولما كانت الليلة ربيعية مقمرة فقد خرجنا إلى جنب واد محفوف بالأشجار، وهناك بدأنا جلسة حميمة تألق فيها عبد الجبار بنكاته وروحه الخفيفة، ولم يمنع ذلك من الحوار الثقافي. لاحظنا شخصا يجلس على حافة الوادي وهو ساهم. أخبرنا مضيفنا بأنه أخوه، يستيقظ مع الفجر ويجني الغلال ليبيعها في سوق الجملة ثم يعود ليتغذى وينام، وما يأتي المساء حتى يذهب إلى جنب الوادي ليجلس متأملا، وهكذا كان يفعل كل يوم، وفي جميع فصول السنة، في الليالي الممطرة والليالي الباردة لا يتخلى عن عادة جلوسه جنب الوادي. والدته تقول مضروب. ضربته جنية. هو لا يؤذي أحدا، قليل الكلام، يقوم بواجباته، ولكنه في خلوته جنب الوادي لا يحب أن يقترب منه أحد من أفراد الأسرة. أعجب عبد الجبار بحكاية مضيفنا عن أخيه، وسأله:

- متزوج.

أكد مضيفنا ذلك وقال:

- وأب لخمسة أطفال.

طوال تلك الليلة بقي عبد الجبار منشغلا بذلك المختلي بنفسه، وهو نفسه أصبح ساهما، فاقدا لقدرته على التنكيت والمشاركة في أحاديثنا الثقافية.

طوال تلك الليلة بقي عبد الجبار منشغلا بذلك المختلي بنفسه، وهو نفسه أصبح ساهما، فاقدا لقدرته على التنكيت والمشاركة في أحاديثنا الثقافية.

- 6 -

في كل لقاءاتنا اللاحقة، كنت أسأل عبد الجبار عن عادل وكوثر، ومن دهشتي أخبرني ذات لقاء بأنه قد أصبح جدا. بذلك يكون قد تخلص من المسؤولية، وتفرغ خلال عطله للذهاب إلى بيت بناه في "القصر الصغير"، محققا هوايته في صيد السمك.

لقاء جمعنا أنا وإياه وأحمد المديني، قبل تأسيس رابطة أدباء المغرب. دعانا للسهر معه في النادي الذي يرتاده، وحيث يكتب كل مساء عموده الذي يلتزم بنشره في جريدة العلم طوال سنوات. بدا متحفظا من تأسيس الرابطة، وقال إن الظرف غير ملائم. لم يعجب كلامُه أحمد المديني، ولقد أثبتت الأيام أنه كان على حق.

آخر لقاء لي مع عبد الجبار، كان في بيت الصديق علي القاسمي في الهرهورة وبضيافة منه. حضره الأستاذ عبد الكريم غلاب، والأستاذ المرحوم عبد الكبير الخطيبي، وصمويل شمعون، وعبد الرحمن مجيد الربيعي، وثلة من أصدقائي وأصدقاء علي القاسمي. رأيت عبد الجبار يقبل جبين الأستاذ عبد الكريم غلاب، ويقول له الكثير من كلمات المحبة والوفاء لسنوات طويلة جمعت بينهما في الحزب والجريدة بعد أن غادرها عبد الكريم غلاب بسبب رقابة حزبية مورست على مقال كان قد نشره في العلم، وهو مديرها المسؤول. لا أحد يخفى عليه ما كان بين عبد الجبار السحيمي وعبد الكريم غلاب من علاقة صعبة، ممهورة بكثير من التوتر والمحبة والتقدير المتبادل في آن. وهي ثقافة الاختلاف، التي لا تُفْسِدُ للود قضية. اختلاف وتوافق لهما تاريخ طويل، ومنذ نهاية الستينات من القرن الماضي، وحيث كان الأستاذ عبد الكريم غلاب يستهجن نشر الملحق الثقافي لجريدة هو مديرها لنصوص لا يرضى عنها، بينما كان عبد الجبار يجد فيها مؤشرا على تحديث الكتابة وتوسيع آفاقها بإرهاصات قوية تبشر بأدب جديد. تستمر العلاقة الصعبة بين عبد الجبار والأستاذ عبد الكريم غلاب، لزمن طويل، ولتخرج من نفق الإبداع والنظر إليه إلى أنفاق أخرى، حزبية وسياسية. ومع ذلك فما أفسد الود بينهما قضية. رأيت عبد الجبار يقبل جبين الأستاذ عبد الكريم غلاب، ولم يكن ذلك مصالحة بعد خصومة، بل كان تعبيرا عن مصالحة دائمة يطبعها طابع المودة الإنسانية.

كان عبد الجبار مرفوقا بالسيدة زوجته، كما كنت مرفوقا بزوجتي، وكنت المدخن الوحيد، أخرج بين الفينة والأخرى إلى الشرفة المطلة على البحر لكي أدخن. في إحدى تلك الفينات لحق بي عبد الجبار يطلب مني أن أشعل سيجارة كانت ترتعش بين أصابعه. تحدثنا عن مضار التدخين وقال لي إن الانقطاع النهائي عنه هو ما قد يكشف عن المرض إن كان في حالة كمون. قلت له إن ذلك مجرد تبرير للاستمرار في التدخين. لحقت بنا زوجتانا وقالت زوجته كلاما عن صحته وحاجته إلى الراحة. ضحك وقال لها:

- لا تَرْثِنِي وأنا حي.

تذكرت مكتبه في جريدة العلم، في نهاية الستينات من القرن الماضي، ومنفضة السجائر التي كانت ملأى

> لا أحد يخفى عليه ما كان بين عبد الجبار السحيمي وعبد الكريم غلاب من علاقة صعبة، ممهورة بكثير من التوتر والمحبة والتقدير المتبادل في آن. وهي ثقافة الاختلاف، التي لا تُفْسدُ للود قضيةَ.

بعشرات الأعقاب.
نظرت إلى أشعاع نظراته، وأناقته في اللباس، ولحيته المشذبة، ولم أشعر بأثر التقدم في السن عليه. لم يترهل، ولم تتغير ملامح وجهه. كان كما كان، تحسبه أربعينيا وهو في السبعين أو ما يقارب ذلك، ضاحكا متوهج الخاطر، يعيش شبابه الدائم، وحيث لا يمكن لأحد أن يتكهن بأنه مريض، لولا ما أخبرت به زوجته. وكما كان، فقد وجدته شفافا، يتحدث عن هواجسه الثقافية وعن ذاته وصبواته التي يستعيد بها شبابه الأول، دونما حرج،كائنا بلوريا، داخله كخارجه، يمزج بين أحاديث الذات وأحاديث السياسة وأحاديث الثقافة، في لُحمَةٍ واحدة.

ـ 7 ـ

لا أشك في أن عبد الجبار السحيمي، هو واحد من الأقرباء الثقافيين الذين كان لهم علي فضل كبير، من حيث نشر قصصي الأولى التي لم تضمها مجموعتي القصصية الأولى: "أوصال الشجر المقطوعة"، ومن حيث المصاحبة، ومساعدتي على الاندماج في الوسط الثقافي وأنا في بداية الطريق. ولا أشك في أنني كنت واحدا من المحظوظين الذين تعرفوا إلى عبد الجبار عن قرب، وخبروا خصاله الإنسانية النبيلة، واتساع أفقه الثقافي، وبعده عن النظرة الحزبية الضيقة، ونبذه للكراهية والعداء واختياره للمصاحبة والمصالحة مع الجميع، مع الاحتفاظ بالرأي واحترام الرأي الآخر.
في زمن مضى، كانت هذه القيم والخصال الإنسانية نادرة لا يتبناها ويمارسها إلا قليلون، ذلك أن السياسي كان حَدِّيًا لا يرى فيك إلا أن تكون معه أو ضده، وذلك أن المثقف لا يكون إما مع السلطة السياسة أو ضدها، وذلك أن المبدع كان يعيش بين قلق بناء الأشكال وتحديث طرائق الإبداع وبين اختياره للموقع السياسي والثقافي، وهو بفوضى الكتابة وبالتزامه الذي لا يقع داخل الالتزام بمعناه الحاد والصارم يعيش بين المطرقة والسندان.
كان عبد الجبار يعفي كل من نشروا قصصهم وأشعارهم ودراساتهم من أن يوجدوا في منبر النشر الذي يشرف عليه من هذا العيش بين المطرقة والسندان، وكثير منهم اليوم، هم رواد تحديث الكتابة الأدبية في المغرب. وكان عبد الجبار يقرأ نصوصهم قبل النشر، ويراجعها، دون أن يستعمل القلم الأحمر، وإن بدا له شيء مُخِلٌّ

كان عبد الجبار يعفي كل من نشروا قصصهم وأشعارهم ودراساتهم من أن يوجدوا في منبر النشر الذي يشرف عليه من هذا العيش بين المطرقة والسندان،

فهو يتصل بالهاتف ويقترح تعديلا ويطلب الموافقة عليه أو عدم النشر. ومثال ذلك أنني مرة بعثت له بنص لا أذكر طبيعته الآن، وردت فيه عبارة: "مسيحا يُصلب على الطريق"، فاتصل بي يطلب مني تعديل العبارة ب"حلاجا يصلب على الطريق"، مبررا ذلك بأن ثقافتنا الإسلامية لا تؤمن بصلب المسيح.

عبد الجبار يستحق الاحترام، اعترافا بريادته للحداثة الثقافية قبل الأوان وبعده،

إن كان عبد الجبار واضحا إلى هذا الحد، وأخلاقيا في حدود أخلاق النشر، وحداثيا قبل الأوان وبعده، فهو يستحق الاحترام، ويستحق من كل المثقفين والكتاب أن يطبعوا قبلة على جبينه، اعترافا بريادته للحداثة الثقافية قبل الأوان وبعده، واعترافا بالجميل.

ملف : عبد الجبار السحيمي كاتبًا وصحفيًا وإنسانًا

مبدع وفنان أنَّى نقّل قلمه

نجيب العوفي



كان مجيء عبد الجبار السحيمي إلى مشهدنا الأدبي والصحفي أوائل الستينيات من القرن الفارط، كمجيء نسمة ربيعية ريَّانة أنعشت هذا المشهد وأحْيَته، وضخَّت في أوْردته دماء جديدة وفتية، وأشرعت أفقه بحق على حداثة أصيلة وجميلة في الكتابة.

ولتَجْلِيَة وتَبْيان أهمية وقيمة الدور الأدبي الذي أنجزه السحيمي، لابدّ من وضعه وقراءته في السياق التاريخي الذي بزغ فيه اسمه وتفتقت موهبته.

وهو سياق الستينيات، أو لنقل تحديداً، سياق أوائل الستينيات التي تلي مباشرة أواخر الخمسينيات.

سياق تاريخي حاسم ولاَغم، سواءٌ على المستوى السياسي أو على المستوى الثقافي والأدبي.

> وفي المجالين معاً، السياسي والثقافي، أبْلى السحيمي وما يزال البلاء الحسن، وصَال وجال وما يزال، دونما كَلل أو ملل.

سياق الْتَحم فيه السؤال السياسي بالسؤال الثقافي والإبداعي التحاما جديداً، منقَّحاً ومزيداً، بحثاً عن أفق جديد ومُلاَئم للمغرب، أفقِ الحداثة السياسية والثقافية.

وفي المجالين معاً، السياسي والثقافي، أبْلى السحيمي وما يزال البلاء الحسن، وصَال وجال وما يزال، دونما كَلل أو ملل.

ويبقى المجال الثقافي ـ الأدبي في تقديري، هو المجال الحيوي الأهمّ الذي نشط فيه السحيمي وآتى فيه أُكْله السائغ.

وكانت جريدة (العلم) هي نقطة عُبُوره إلى القرَّاء والمتلقّين، وهَمْزَة وصله بالمشهد الأدبي والصحفي.

ومنذ المقالات والخواطر الأولى التي خطَّتها يَراعة السحيمي فوق أعمدة

(العلم)، بدأ الاسم يشدُّ إليه الأنظار بقوة، وبدأ قرّاؤُه ومتابعوه يتكاثرون عدداً.
كان الاسمُ هنا، عبد الجبار السحيمي، يعني جاذبيةً خاصة وآسرة في الكتابة الصحفية، ومذاقاً جديداً وفريداً في الكتابة، هو أقربُ ما يكون إلى ذلك المذاق الشرقي الرفيع،
ولْنَكنْ هنا صُرَحاء.
فقد كانت الكتابة الصحفية المغربية في هذا الإبّان، أوائل السِّتينيات، في بداياتها التحديثية الأولى. أعني في طَوْر تكوّنها وتخلقها وبحثها عن ذاتها. ولم تكن تستند إلى تقاليد راسخة وقَبْلية يمكن أن تَأتَسي بها وتؤسس عليها.
كانت الكتابة الصحفية، كما كانت الكتابة الإبداعية، عصامَيتينْ ويتيمتين بامتياز.
من هنا اتَّسمت الكتابةُ الصحفية المغربية الأولى، غَدَاة السِّتينيات، ببعض مظاهر المخَاض الأدبي، وتفاعلت فيها أنماط أساليب مختلفة، من إنشائية إلى سَجْعية إلى تقريرية إلى خطابية إلى وجدانية إلخ. علماً بأن هذه الكتابة الصحفية السّتينية، كانت أرْقى مستوى وأحدث ديباجَة وأصفَى عبارة من الكتابة الصحفية السابقة، في الخمسينيات والأربعينيات.

كان الاسمُ هنا ، عبد الجبار السحيمي ، يعني جاذبيةً خاصة وآسرة في الكتابة الصحفية ، ومذاقاً جديداً وفريداً في الكتابة ، هو أقربُ ما يكون إلى ذلك المذاق الشرقي الرفيع ،

ولقد طلع علينا السحيمي بحقّ، ومنذ هذه السنوات المبكِّرة من الستينيات، بأسلوب جديد في الكتابة، سهل ومُمْتنع، مُمتع ومفيد، سَرْعان ما أضحى شِرْعةً وقُدْوةً لدى الأجيال اللاّحقة مِن الكتاب والصحفيين. وعَبْرَ مُختلف المنابر والواجهات الصحفية والسياسية.
لكن، من الصعب جدّاً أن يقع الحافرُ على الحافر. فالأسلوب هو الشخص ذاتُه. ومن الصَّعب، إن لم نَقُلْ من المُحَال، ان تتماثل الأساليب وتتماثل الشخوص.
ومهما يكنْ من أمر،
فقد افتتح السحيمي أفُقاً جديداً للكتابة الصحفية والأدبية منذ طلائع الستينيات، واشْتَرع ما يمكن أن ندعوه «حساسيّة» جديدة في الكتابة، متخفِّفة ومتحرِّرة من دالّة الكتابة التقليدية وآثارها، ونازعةً عن قوسها الخاصة.
وهذا صنيعٌ، لو تَدْرُون، كبير.
لم يتخرَّج السحيمي من كلية للإعلام أو معهد عال للصحافة. بل تخرَّج من مدرسته العصامية الخاصَّة. تخرَّج من مدرسة الإبداع.
لقد جاء إلى الصحافة أو انغمر فيها من باب الإبداع.
جاء من القصة القصيرة إلى الكتابة الصحفية، أو لنقل، إنَّه جاء إليهما

سويَّة مسكوناً بهاجس الإبداع، لا يفارقُه لحظة، سواءٌ أكتب قصة أم مقالة سياسية.

وللتذكير، فالسحيمي يُعدُّ من الرَّعيل أو الجيل الثاني المؤسِّس للقصَّة القصيرة المغربية.

وهو الجيلُ الذي قام بتَحْديث وتجْنيس القصة القصيرة المغربية، وتخليصها من عوالق وآثار الولادة الأولى، وربطها بإيقاع العصر وإشكاله وحَداثته.

وتعتبر مجموعته القصصية الرائدة (الممكن من المستحيل)، الصَّادرة في 1969، والمنشورة نصوصُها على امتداد الستينيات، من أبرز وأجمل المجاميع القصصية الصادرة في هذا العقد الستيني. وهي، على كلٍّ، مجاميعُ لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة إلاَّ قليلاً.

وقد كانت مجموعةُ (الممكن من المستحيل)، أكثرَ هذه المجاميع نُزُوعاً إلى التّحديث والتَّجديد وإحساساً بهما.

يَتبدَّى هذا النزوعُ التَّحديثي أو الحَداثي للوَهْلَة الأولى، منذ عنوان المجموعة الدّال المفارق لكل العناوين السابقة (الممكن من المستحيل). كما يتبدّى من خلال لوحة غلاف المجموعة الصّفراء التشكيلية المجهولةِ النَّسب.

ويتبدَّى هذا النزوع بشكلٍ خاص وأساس، من خلال لغة وبناء النصوص القصصية وتيماتها ومتونها الناضحة من إنَاء المرحلة، مرحلةِ الستينيات.

وهي تيماتٌ ومُتُون تصوِّر وتجلو الحَيف الاجتماعي الذي بدأ يَنْخُر الجسم المغربي، والأدواءَ الوبيلة التي تعيث فيه.

وقَلمُ السحيمي منذورٌ دوماً لتَنطُّس الأدْواء والعِلَل الاجتماعية والسياسية والثقافية، سواءٌ أكتب قصة أم مقالة أم خاطرة.

ولا نُريد أن نُغَادر مجموعة (الممكن من المستحيل)، دون اسْتحضار فقرة من التعليق الجميل الذي كتبه الأديبُ الكبير محمد الصباغ، على ظهر غلافها الأخير.

يقول الصَّباغ:

« قطعة فريدةٌ هذا الفتى، في صَمْته، ونَزَواته، وتألُّقاته، ورَفْضه، هذا الذي يَطْرُق بالكلمة الكبيرة ـ كلَّ صباح ـ الأرْتَاج الصَّدئة، ثم يمْضي في طريقه بسيطاً، كقَمْحة، كغُصْنِ نَعْنَع، ولا يَلْوي وَراءَه.

ابنُ الهُنَيْهَة هو،

إذَا مَا أَحْرَقَتْهُ، أَحْرَقَهَا.

فالانفعال بعثٌ فه وقيامة، شأنَ المُهمِّين المُرْهَفين الذين يحرقهم الحبُّ الكبير في الساحة العمومية.

تلك همُومُه، ومن هذه الهمُوم

ويتبدَّى هذا النزوع بشكل خاص وأساس، من خلال لغة وبناء النصوص القصصية وتيماتها ومتونها الناضحة من إنَاء المرحلة، مرحلةِ الستينيات.

الإنسانية، جاء عمقُ صدقه يُنْبِيء عن أصالة ريشة تتحرك، تتحرك، فتهز كلّ من حولها، وكِدْتُ أقول تُزَلْزِل.
أصيلٌ وخبيرٌ من خبراء الكلمة، وبالأحرى الكلمة القاصة».(1)
أجَل،
لقد صدَق الصَّباغ وهو الخبيرُ بالكلمة، إذْ يَنْعت السحيمي بأنه أصيلٌ وخبيرٌ من خبراء الكلمة.
سواءٌ أكتب قصة أم كتب سياسة. في كلا المجالين، القصصي والسياسي، ثمَّةَ حضورٌ شفّاف للإبداع.
ثمة بَهْجَةُ الكتابة،
بالمعنى الشعري والجمالي العميق لكلمة (بهجة)، وبالمعنى البَارْتي، العميق لكلمة (كتابة). وهذه البهجة الكتابية أو الكتابة البهجة، ليست مقصودةً لذاتها أو مُرسلة على عواهنها، بل هي مَشْفُوعةٌ ومؤطّرة برؤية سياسية نقدية ثاقبة وجريئة، لا تُهَادن أو تُسَاوم، حتى ضمنَ الحزب السياسي الذي يتحرك السحيمي في حماه، حزب الاستقلال.
وكثيراً ما أثارت كتاباتُ السحيمي في هذا الصدد، نَقْعاً وغباراً، وكثيراً ما جرّت عليه توابعَ وزوابعَ.
وهو بذلك، يقدم مثالاً لـ«المثقف العضوي» والحزبي الملتزم، بالدلالة الغراميشية لهذا المصطلح.

لكن السحيمي يبْقى دوماً، فوق السياسة، وفي صميم الإبداع، كما ألمحت.
يبقى مبدعاً وفنّاناً، حتى وهو غارقٌ في حَمْأة السياسة وخائضٌ في غمار هُمُوم الحياة اليومية للمواطنين.
وقد نختلف إلى هذا الحدِّ أو ذاك، مع طُروحات وأفكار السحيمي السياسية، وفي الاختلاف رحمةٌ للعالمين، لكننا لا نملك إلا أن نتجاوب ونتعاطف مع كتابته ونبتهجَ بها.
وذلك هو رَبْحُنا الحقيقي من السحيمي.
وكتاباته الصحفية والسياسية لذلك، لا ترتهن لموضوعاتها الآنية وهُمومها الظرفية والسياسية. أي لا ترتهن لـ"المناسبة" العابرة، بل ترتهن أساساً لجماليتها وشعريتها الخاصة، في اقتناص اللَّفظة وسَبْك العبارة وتوليد اللمحة والصورة، والكناية والاستعارة، بمهارة وذكاء.
هذه الجماليةُ الأسلوبية هي التي تميز كتابة السحيمي، وهي التي تمْنَحها قيمتها وأهميتها، أكثر من الموضوعات والهموم التي تقاربها. علماً بأن كتابات السحيمي منذ الستينيات إلى الآن، تشكل أرشيفاً تاريخياً حيّاً لمغرب المنتصف الثاني من القرن العشرين. وحبَّذا لو جُمِعَتْ هذه الكتابات وطبعت، تنويراً

كتاباته الصحفية والسياسية ترتهن أساساً لجماليتها وشعريتها الخاصة، في اقتناص اللَّفظة وسَبْك العبارة وتوليد اللمحة والصورة، والكناية والاستعارة، بمهارة وذكاء.

للأجيال الجديدة وتغذية لذاكرتها، على غرار كتابه الصغير والجميل (بخطِّ اليد).

السحيمي إذنْ، مبدعٌ وفنّان أنَّى نقلَّ قلمه.

ولا يمكن لهذا القلم إلاَّ أن يكون مبدعاً وسنّاً نافذة وشاحذة، سواء أغَاص في حمأة السياسة، أم في بُحْران الهموم اليومية ومشاغل الوقت.

لنقرأ هذه الفقرات ـ الشَّذرات من كتابات السحيمي، كمسْك ختام لهذه السطور، وهي مُسْتَقَاةٌ من كتابه الرشيق (بخطِّ اليد).

في أولى مقالات هذا الكتاب (إذا عادَ المساء ولم أَعُدْ)، يكتب السحيمي عن القمع المنهجي الذي كان يَقْتنص مناضلي ومثقفي المغرب في سنوات الجمر، سنواتِ الستين والسبعين:

«.. وإذا جاء المساء، وأنا بعدُ لم أطْرق باب البيت، لا تظنِّي أنني تِهْتُ عن الطريق، فأنا أعرفه مغمض العينين، يقُودني إليه التَّعب والفرح والشَّوق.

ابْحَثِي عنِّي في مكان آخر.

وإذا عادَ المساء ولم أَعُدْ.

لا تَبْحَثي عنِّي في قسم المستعجلات،

ولا تُزْعجي

أحداً من الأصدقاء والأهل، ولا تفكِّري

في رَفْعِ دعوى ضدَّ مجهول.

إذا عادَ المساء، ولم أعُدْ،

> ولا يمكن لهذا القلم إلاَّ أن يكون مبدعاً وسنّاً نافذة وشاحذة، سواء أغَاص في حمأة السياسة، أم في بُحْران الهموم اليومية ومشاغل الوقت.

لا تصدّقي إذا قالوا لك: إنَّني انتحرتُ،

فأنت تعرفين أنني أحبُّ الحياة.. أحبُّها

كثيراً وعميقا».(2)

وفي مقالة بعنوان (مرضُ البرَاءة)، يكتب عن حالة (الاسْتثناء) سيِّئة الذكر، التي عانى منها المغرب الأمرَّين:

«.. سوف يأتي يومٌ، يحاسَب فيه الناس على الصمت.

سوف يأتي يومٌ، يحاسب فيه الناس على أن أرض الله واسعة فلم يُهاجروا..

سوف يأتي يومٌ، تَفْزع فيه المرضعة عمَّن أرْضَعت.

علامةُ ذلك اليوم، انتشارُ مرض البراءة،

مرضِ الصمت والصَّمم وإغلاق العينين.

وسيِّدنا بِشْر الحافي، ذلك الصّوفي المُخْتَفي في الرَّمضاء، حين أفزعته المدينة في تقاتلها على المصلحة الشخصية، وانتهازِ الفرص والغيبوبة، أطلق ساقيه للريح.. وما زال يجري.

كان ذلك، في حالة مُلْتبسة بين الطَّارِيء والمُعْتَاد، الاستثناء والقاعدة.

ورحم الله إنساناً قال: اللهم إن هذا منكر.

سجَّله الطَّبري في تاريخه»(3).
وفي مقالة بعنوان (مخلوقاتٌ وديعة)، يكتب عنً تحوّل المثقفين وانقلابهم الإيديولوجي:
«أفلاطون لم يكن لديه مسدَّس ليُشْهِره على «الثقافة»، لكنه حين أقام دنيا سمَّاها «فاضلة»، طرد عنها الشعراء، ربما لأنهم مخلوقاتٌ قادرةٌ على الحلم، لا يعجبهم عَجَب..
كان يا مَا كان..
لا الرَّجل هنا ولا أفلاطون..
لا المسدَّسُ ولا الثقافة.
يُغْريني دائماً أن أفكر، في هذا التحوّل الذي يلفُّ حياة الناس المشاهير، والذي يحدث بطيئاً، أو بصورة انقلابية..
(...)
كان يا ما كان..
لا رجلُ المسدَّس هنا، ولا دُنْيَا أفلاطون الفاضلة. ولا الثَّقافة.. ولكنه لو كان حَياً، رجلُ المسدَّس ذاك، لأصابه الذُّهول مما حدث للثقافة وما حدث للمثقَّفين، ولربما فكّر أن يدعوَهم إلى سهرة في بيته، احتفاءً بكل هذا التحول الذي جعل هؤلاء المشاغبين مخلوقات وديعة».(4)

يُغْريني دائماً أن أفكر ، في هذا التحوّل الذي يلفُّ حياة الناس المشاهير ، والذي يحدث بطيئاً ، أو بصورة انقلابية . . (. . .)

إلخ.. إلخ..
ولِسَائل أن يَسْأل:
هل هذا أدَب، أم سياسة؟!
إنه، كلاهما معاً.
وإنهما وجهان لعُمْلة واحدة، هي عملةُ الإبداع.
هذا هو السَّحيمي الكاتب.
وهذه كتابتُه،
تَشفّ عنه أديباً،
كما تشفّ عنه سياسياً وصحفياً، ورائياً نافذَ الرُّؤية.
فتحيةَ تقدير وعرْفَان له.
ومتمنِّياتنا له بدَوام العمر العطاء.

هوامش

1 ـ "الممكن من المستحيل" : عبد الجبار السحيمي، ط1، 1969، مطبعة الرسالة، الرباط، صفحة الغلاف الخلفي.
2 ـ "بخطّ اليد": عبد الجبار السحيمي، ط1، 1994، سلسلة شراع، طنجة، ص. 11.
3 ـ "بخطّ اليد"، ص. 18 ـ 19.
4 ـ "بخطّ اليد"، ص. 39 ـ 40.

ضمير جيل منكسر



محمد بوخزار

تعرفت لأول مرة، على، عبد الجبار السحيمي، في شهر يوليوز 1968، أثناء انعقاد المؤتمر الثاني العاصف، لاتحاد كتاب المغرب. كان معي إبراهيم الخطيب والأمين الخمليشي. حاول محمد برادة أن يقنع رئيس الاتحاد محمد عزيز الحبابي رحمه الله، أن يفتح أبواب المنظمة لتشجيع الأسماء الجديدة الواعدة التي تبحث عن من يأخذ بيدها في ميدان الكتابة والنشر، لكن طلبَ ضمنا وآخرين إلى قائمة أعضاء الاتحاد، قوبل بالرفض القاطع من المرحوم، خشية أن يؤثر الأعضاء الجدد في كفة الميزان الانتخابي، إذ استشعر الحبابي يومئذ خطورة تحرك الثالوث المعارض، المكون من محمد برادة، ومحمد العربي المساري، وعبد الجبار السحيمي، الذي تهيأ لمعركة السيطرة على اتحاد الكتاب، لكونه خرج، برأيهم، عن أهدافه وتحول إلى مؤسسة مهادنة للسلطة الرسمية، لدرجة

"تعرفت لأول مرة، على، عبد الجبار السحيمي، في شهر يوليوز 1968، أثناء انعقاد المؤتمر الثاني العاصف، لاتحاد كتاب المغرب."

أن الأنشطة الثقافية المقامة في مقر الاتحاد* غلب عليها حينئذ، الطابع الترفيهي الخفيف والإخواني، بدل أن تعبر منظمة الكتاب المغاربة عن أفكار ومطالب التغيير المعتملة بشتى الصور في أذهان المثقفين والكتاب ووجدانهم في تلك الفترة التاريخية العصيبة، وهو ما جعل الكثيرين منهم يحجمون عن النشر في مجلة (آفاق)، وخاصة بعد النكبة التنظيمية التي مني بها على يد السلطة حزب الاتحاد الوطني للقوات الشعبية، فيما سمي «مؤامرة 17 يوليوز 1963» وما أعقبها من اعتقالات ومحاكمات جماعية في مناطق المغرب، فضلا عن حدثين لاحقين ومفصليين في عقد الستينيات من القرن الماضي: انتفاضة الدار البيضاء العارمة في مارس 1965، واختطاف الزعيم الوطني المهدي بنبركة، في شهر أكتوبر من نفس السنة، وما حام حول الحادث من روايات عن

* مقر الاتحاد آنئذ كان بـ«دار الحجوي»، بشارع علال بن عبد الله، حيث تشمخ الآن وكالة المغرب العربي للأنباء.

تواطؤ عناصر من أجهزة الاستخبارات من الداخل والخارج.

في تلك الأجواء المحتقنة، المطبوعة بفرض حالة الاستثناء على المستوى الدستوري، لم يكن أمام العناصر المثقفة المحسوبة على حزبي المعارضة الرئيسيين: الاستقلال والاتحاد الوطني، خيار آخر عن نقل المعركة السياسية إلى الواجهة الثقافية، بغية استعادة اتحاد كتاب المغرب، ليعود إلى الموقع الذي أريد أن يكون فيه، منبرا مستقلا معبرا عن هموم المشتغلين بالكتابة والثقافة، خارج فلك النظام وبعيدا عن مظلة السلطة.

أتيح لنا، نحن الطامعين في العضوية، متابعة وقائع المؤتمر الثاني للاتحاد الذي افتتحه الأستاذ عبد الهادي بوطالب بخطاب، وكان يومئذ وزيرا للتربية الوطنية، والذي ما أنهى خطابه وهو يهم بجمع أوراقه حتى صعد إلى المنصة مسرعا، رجل نحيف يوزع مفردات احتجاجه بين جنبات قاعة الشريف الإدريسي، بكلية الآداب، ليمسك بأحد الميكروفونات الموضوعة على المنصة، منبها رئيس الاتحاد، إلى أن الجلسة الافتتاحية لم تنته بعد، وأنه لا بد من إثارة قضايا تنظيمية تتعلق بالكيفية التي سيسير وفقها المؤتمر. وفعلا تم التوافق بعد جدل على الترتيبات التي عارضها في البداية مؤيدو الأستاذ الحبابي، الذي أيقن

لم يكن ذلك المحتج النحيف، سوى عبد الجبار السحيمي، مؤازِرا بتحركات مماثلة يقوم بها في القاعة ضلعا المثلث، المساري وبرادة، لإقناع المؤتمرين الحاضرين،

في تلك اللحظة أن كرسي الرئاسة بدأ يتحرك مبتعدا عنه.

لم يكن ذلك المحتج النحيف، سوى عبد الجبار السحيمي، مؤازِرا بتحركات مماثلة يقوم بها في القاعة ضلعا المثلث، المساري وبرادة، لإقناع المؤتمرين الحاضرين، ولم يتعدوا آنذاك الأربعين عضوا، بأن المؤتمر يجب أن ينعقد وفق القواعد الديمقراطية، ولا يليق أن يتحول إلى لحظة مباركة وتزكية احتفالية، لأي كان.

وأنا أرقب السحيمي، وهو يصيح بأعلى صوته غير مكترث بتنبيهات الراحل الحبابي المتكررة إلى «أن الجلسة قد انتهت»، كنت أقارن بين الصورة التي انطبعت في ذهني عن الرجل، صاحب الكتابات الدافئة الهادئة ذات النكهة الرومانسية الشفيفة في جريدة «العلم» المتجلية في مذكراته «الليالي»، التي كنا نحس فيها بدفء وجودي آسر، ونحن طلاب في كلية الآداب بفاس، فنقبل عليها كل خميس، مثلما كانت تروقنا كتابات ادريس الخوري، المعنونة «مذكرات تحت الشمس» الذي كان يوجه هوائياته نحو فضاء لبنان، فينقل إلينا بأسلوبه المميّز، أصداء ما يجري في بلد الأرز، في دنيا الثقافة من خلال رصده للإصدارات والظواهر الأدبية، كناية منه عن طموح إلى أفق بعيد.

قدمني الشاعر، المرحوم أحمد المجاطي، إلى السحيمي، ونحن في قاعة صغيرة بكلية الآداب اختليا فيها لتنسيق العمل الذي يجب القيام به في المؤتمر، بعد أن توطد العزم على إحداث التغيير في اتحاد كتاب المغرب. أستبق الأحداث وأسجل هنا أن المعداوي، الصعب المزاج، الانتقائي في علاقاته، القاسي على أصدقائه، كان يكن ودا خاصا للسحيمي، يتناقض مع انتقاداته لحزب الاستقلال.

لم أكن قد استلمت في يوليوز 1968، قرار تعييني، أستاذا بثانوية مولاي يوسف بالرباط. وحين بلغني ذلك، بعد حوالي شهر، اغتبطت كثيرا، ليس لأني سأصبح من سكان العاصمة ذات الجاذبية، وإنما لكوني بت قريبا من جريدة « العلم» الغراء حقا في ذلك الوقت.فلكم تمنيت أن أكتب فيها ذات يوم وأن أتعرف على كتابها وألج مطبخها الداخلي.

كان المرحوم المعداوي، وسيطا بيننا نحن جماعة صغيرة من طلاب الكلية بفاس وبين أساتذة الأدب الحديث الذين كنا نحس أنهم قريبون منا: محمد برادة، إبراهيم السولامي، محمد السرغيني، وإلى حد ما، حسن المنيعي، المقيم في مكناس. المعداوي هو الذي وثق علاقتنا بهم، في بيته العامر والمفتوح بفاس، حيث تقاسمنا معهم ما لذ وطاب من أفكار وصحون، كان يشرف على طبخها شخصيا دون تدخل أو نصيحة من أحد. يستبقي الطعام حتى مطلع الفجر بعد أن يكون الجوع قد تمكن منا، فنلتهم ما يقدمه لنا الطاهي الشاعر، دون أن يفكر أحد في إبداء ملاحظة على «الخلطات» الغامضة التي نزدردها.

حين بدأت ممارسة مهنة التدريس في الرباط، منذ أكتوبر 1968، لم يكن من الصعب تجديد الاتصال بالسحيمي. وهنا سيواصل المعداوي دوره في الجمع بين أصدقائه في الرباط الوافدين عليها، لا سيما وأني كنت أحظى بتزكية وتوصية من برادة، الذي اقترحني لأكون» قيما «على دار الفكر، مقر اتحاد الكتاب، في عهد المكتب الجديد، حيث أقمت هناك مدة، مجاورا للمرحوم محمد القاسمي الذي وضع الحبابي رهن إشارته غرفة بحديقة الدار، جعل منها مرسما له؛ وفيها شاهدت مرارا، القاسمي، وهو يبدع لوحاته، يخلط الألوان أمامي ويرسم أشكالا في الهواء بفرشاته قبل أن يهوي بها على رقعة اللوحة، فتصير بقعا ملونة، يعكف على إعطائها أشكالا متناغمة.

حين بدأت ممارسة مهنة التدريس في الرباط، منذ أكتوبر 1968، لم يكن من الصعب تجديد الاتصال بالسحيمي. وهنا سيواصل المعداوي دوره في الجمع بين أصدقائه في الرباط الوافدين عليها،

قربتني الإقامة بدار الفكر، من جريدة «العلم» فأصبحت أتردد عليها، بحكم أن الأستاذ عبد الكريم غلاب هو رئيس الاتحاد والمساري كاتبه العام؛ أنقل إليهما البريد العاجل، أو أبلغهما بطارئ في دار الفكر.

كانت الرهبة تتملكني وأنا أدخل مكاتب التحرير في «العلم»، أحس برغبة داخلية في أن أرى في يوم من الأيام كلمات أخطها وقد ذوبت في رصاص المطبعة، ألمسها وقد صارت كتل أحرف من المعدن الساخن، ثم تظهر صورتها واضحة في بروفة «الطبع» قبل أن تأخذ طريقها إلى إحدى صفحات الجريدة.

ذات مساء أحد، طلب مني الصديق مصطفى اليرناسني، وكان وحده في تحرير الأخبار، وقد أدركته ساعة إقفال الجريدة، أن أعينه بترجمة قصاصة بثتها وكالة الصحافة الفرنسية، أذكر أنها كانت عن الرئيس الفرنسي الراحل جورج بومبيدو.. سلمته المادة التي ما كاد يلقي نظرة أولى عليها حتى فاجئني بثناء لم أكن أتوقعه على صياغة الخبر. قال لي: إن موقعك الطبيعي في الصحافة يا «مسلموف». (هكذا كان يدعوني). وبعد أن أضاف تعديلات إلى الخبر، غادرنا مكاتب العلم، حيث ينتظرنا باقي أعضاء الشلة في مكان ما بالرباط، يكون في الغالب مقهى «الفصول الأربعة» بشارع محمد الخامس حيث كان الناقد الفرنسي الراحل «رولان بارت» يفضل الجلوس، أو نتجه نحو مطعم «ليل نهار» حيث تجتمع في الليل وجوه الإعلام والثقافة.

تحدث اليرناسني فيما بعد، إلى السحيمي والمساري، عن الاستعداد الطبيعي لتحرير الأخبار السياسية الذي لمسه عندي. وتصادف أن الطاقم الصحافي في» العلم «كان محدودا، لذا اقترح علي اليرناسني، بالاتفاق مع المساري، أن أطل بين الفينة والأخرى للمساعدة في تحرير وترجمة بعض الأخبار. أعانني عليها قاموس «المنهل» الذي كنت أول من بشر بنشر خبر عن صدوره في «العلم» ونزوله إلى المكتبات في المغرب.

ولم تمض أيام كثيرة على تعاوني المتقطع مع «العلم» حتى فوجئت بالمساري يقترح علي العمل في «العلم» خلال عطلة صيف 1970، بأجرة يجب الاتفاق على مبلغها مع السحيمي، تلافيا للإحراج. وكأنه قرأ أن ذلك الصيف سيكون حافلا بالأحداث وهو ما سيتطلب محررا إضافيا لتغطية تداعيات أصداء وفاة الرئيس جمال عبد الناصر.

طلب مني المفاوض عبد الجبار، ذات صباح، أن أحدد التعويض الذي أرغب فيه مقابل شهر من الخدمة. وجدت رقما قريبا من لساني. قلت له 300 درهم، بمعدل 10 دراهم في اليوم، اعتبرتها كافية. حمل عرضي إلى المساري في مكتبه، ليخرج منه بسرعة وعلى محياه ابتسامة، قائلا «طلبك مقبول ياولدي، فاستعد للعمل».

قربني التردد على «العلم» من مطبخ

"طلب مني المفاوض عبد الجبار، ذات صباح، أن أحدد التعويض الذي أرغب فيه مقابل شهر من الخدمة. وجدت رقما قريبا من لساني. قلت له 300 درهم، بمعدل 10 دراهم في اليوم، اعتبرتها كافية."

التحرير، والأهم أنه وثق علاقتي بالسحيمي والمساري اللذين رحبا بمساهماتي الأولى، بعطف دون أن يبخلا علي بتوجيه ونصائح لا أنساها، وهو ما جعلني أحرص على الموازنة بين طلباتهما. المساري يكلفني بالمواضيع السياسية الراهنة ويقترح علي ترجمة بعض المواد من الصحافة الأجنبية، لأنتقل إلى المكتب الثاني، حيث يسألني عبد الجبار، عن ما عندي للملحق أو للصفحة الثامنة (الأخيرة) فأسلمه ما أحمل أو استأذنه في الاشتغال على موضوع ما.وكثيرا ما شجعني بالثناء على مبادرات واجتهادات صحافية وجدت طريقها إلى النشر. وكنا كلما وفرنا له أنا والخوري مواد للملحق أو الصفحة الأخيرة، كافأنا بسهرة، يطرب لها، الخوري، فيملأ المكان الذي نقصده جلبة بصخبه وقهقهاته العالية.

على ذلك النهج سار تعاوني مع جريدة العلم طيلة ما يقرب من أربع سنوات من بداية 70 إلى نهاية 1973 إثر عودة صدور جريدة «المحرر».

تعلمت من المساري أصول صياغة الخبر والانتباه إلى مدلول الكلمات وظلال معانيها وضرورة تجنب الأحكام القطعية ومراعاة ميول طبقات القراء وتوجهاتهم مع الحرص على التدقيق والتأكد من الأرقام والمعطيات. والأهم من كل ذلك قراءة ما وراء السطور، على اعتبار أن لغة السياسة مشفرة وحاملة

> **عن السحيمي أخذت أشياء أخرى كثيرة، بينها قيمة اختيار العناوين وجاذبية مدخل الموضوع وأناقة الأسلوب وشاعريته. كان يمثل بالنسبة إلي أجمل وأصفى وأنقى ما في المدرسة الصحافية المصرية،**

لمقاصد. وباختصار فهو الذي زرع في بذور المهنة.

عن السحيمي أخذت أشياء أخرى كثيرة، بينها قيمة اختيار العناوين وجاذبية مدخل الموضوع وأناقة الأسلوب وشاعريته. كان يمثل بالنسبة إلي أجمل وأصفى وأنقى ما في المدرسة الصحافية المصرية، وتحديدا «صباح الخير وروز اليوسف» في خفة الموضوع ورشاقة اللغة والانتباه إلى الزوايا المهملة وذكاء العناوين وإيحاءاتها. كل ذلك في قالب لغوي ببهارات لغوية جميلة..

يلزمني خيال خصب وقدرة خاصة على الكتابة لاستجماع أجمل الذكريات وأمتع اللحظات والأوقات التي قضيتها في «العلم»، فقد اعتبرتني أسرة تحريرها، طيلة وجودي بها، واحدا من محرريها، مع أن المشرفين على الجريدة يعرفون أنني لست منتميا إلى الحزب. لم أحس أنهم أخفوا عني أمرا يفترض أن أعرفه. صرت جزءا من العائلة، أخضع للمضايقة من الأمن السري الذي كان يراقب «العلم» يوميا. أفتش في مدخل البناية حين يصادر عدد. وتلك ممارسات كثرت في بداية السبعينيات. يعود الفضل في تلك المعاملة الكريمة، أولا وأخيرا إلى السحيمي والمساري.

لم يكن سي العربي، بحكم التزاماته الحزبية، رفيقا دائما لنا في أمسيات الرباط العذاب، لا ننعم بأنسه ورفقته

وطيب عشرته إلا عندما يسترق لحظات، متحررا من التزامات الأسرة والحزب، فتكتمل حلقتنا ويقاسمنا تلك الأجواء الجميلة المفعمة بالأحلام الكبيرة والنقاشات الممتدة الباحثة عن غايات مثلى، تتخللها لحظات فكاهة، يكون بطلاها في الغالب اثنان: الخوري وأنا، ثم ينصرف عنا بهدوء لنبقى في حضرة ولي أمرنا، عبد الجبار، يحملنا في سيارته «سيمكا 1000» وفيما بعد «رونو16» نحو بيته في خاتمة المطاف، حيث نتهاوى على «السداري» في صالون بيته القريب من «جور إي نوي». وفي الصباح نحس أن كريمته «كوثر» تتنقل بيننا، ونحن نائمين، تزيح الغطاء عن وجوهنا لتتأكد من الكائنات الممدة، فوق أفرشة تعبت والدتها في ترتيبها والاعتناء بها، فتعود، كوثر، من حيث أتت، مسرعة وخائفة. مرة سمعناها تشبه أحدنا ب»الحلوف»، لم يحاسبها من كانت تقصده. طفلة بريئة لا تعرف أسماءنا حتى تدعونا بها.

هكذا كان «السحيمي» لا يتركنا في الشارع عقب أية سهرة، يخشى علينا من «لا رافل» رجال الأمن. نتسردن (إذا جاز التعبير) في سيارته الصغيرة التي استبدلها حتى يجد صديقنا ادريس الخوري، الطويل القامة والنجاد، راحته فيها.

لم يكن السحيمي، متزمتا حزبيا بالمعنى الصارم للكلمة، رفض مرارا العضوية في هيئات حزب الاستقلال المقررة، مقاوما إلحاح رغبة أغلب الاستقلاليين. يعتبر نفسه وطنيا تقدميا بالمعنى العريض للكلمة، بل أكاد أقول إنه شكل لعقود قناة اتصال الحزب مع المثقفين الجدد الذين كانوا ميالين بطبيعة الحال لأفكار اليسار. هو الذي أشرع صفحات «العلم» أمام الأقلام والمواهب، نشر لها دون أن يعرفها شخصيا أو يشترط انتماءها لحزب الاستقلال.

وفي هذا السياق أذكر أنه توصل عن طريق البريد، بأول قصة من أحمد بوزفور، أعجب بها لدرجة أنه أحتار في أمر نشرها، لكون اسم كاتبها غير واضح، فاستعان بي على قراءة الخط، وبالخوري، لإبداء رأيه في القصة. فلبست نظاراتي، قربتها من الاسم حتى أفك لغز الخط ثم حسمت. إنه «بوزفور». اسم غريب، لم يكن بالشهرة التي أصبح عليها فيما بعد؛ بينما جاء حكم قاضي القصة القصيرة، إدريس الخوري، لصالح النشر. وأذكر أنه قال لعبد الجبار ذات صباح أربعاء، ونحن في مكتبه، وهو يمد إليه باكورة قصص بوزفور المنشورة في « العلم»، «قصة مزيانة بزاف، صاحبها يعرف الحرفة».

على نفس الكيفية تعامل المشرف على الملحق الثقافي، مع الأسماء التي راسلته أو قصدته. لا أذكر أن عبد الجبار، مارس رقابة على أحد أو تحفظ على اسم موهوب، حتى ولو كلفه ذلك عتابا من الحزب على نشر مواد قد

> **لم يكن السحيمي، متزمتا حزبيا بالمعنى الصارم للكلمة، رفض مرارا العضوية في هيئات حزب الاستقلال المقررة، مقاوما إلحاح رغبة أغلب الاستقلاليين. يعتبر نفسه وطنيا تقدميا بالمعنى العريض للكلمة،**

تبدو متعارضة مع خطه، تجد طريقها إلى النشر في «العلم». أتذكر في هذا الصدد دفاعه عن عبد القادر الشاوي، الذي عوقب بحرمانه من النشر في «العلم» قبل اعتقاله، على خلفية نشره مقالا عن زعيم الحزب الراحل علال الفاسي، في منبر آخر، ضمنه تقييما إيديولوجيا صارما وقاسيا، من زاوية تحليل ماركسية، ندم عليه الشاوي فيما بعد.

تلك المواقف النادرة والحرص على إقامة مسافة بينه وبين المؤسسة، حزبية كانت أم حكومية، دون ادعاء، جعلتنا نلتف حول السحيمي ونمنحه حبنا وثقتنا المطلقة. ولكي يبرهن من جانبه عن اندماجه مع جماعتنا الصغيرة فكر يوما، أمام تردد حزب الاستقلال في عدم تجاوز سقف المعارضة المسموح به، في مغادرة «العلم» حتى لا يستمر في إحراج الحزب وإلزامه بمواقف يعبر عنها في كتاباته، ربما لا تروق القيادة أحيانا، بالنظر إلى أنها تراقب أحوال طقس السياسة المتقلب.

أقدم عبد الجبار على خطوتين ممهدتين لافتتين: كراء محل تجاري صغير في مدينة سلا، ليصبح مكتبة «الحرية» تمهيدا لتخليه عن مهنة الصحافة، إذا سارت أمور التجارة كما يبغيها. أما الخطوة الثانية غير المربحة مثل الأولى، فتمثلت في مطاوعة رغبتنا في إصدار مجلة ذات توجه ثقافي مستقبلي على غرار مجلة «أدباء» 68 المصرية،

أذكر أن السحيمي افتتح بيان «ألفين» بهذه العبارات: «من داخل الغربة جاء لقاؤنا . . .» ومن الأشياء التي يجب ذكرها هنا أنه حمل البيان إلى الرئيس علال الفاسي

التي أخرجها مثقفون وفنانون شباب في القاهرة بعد هزيمة 1967. اتفقنا على تسميتها ب «ألفين» رغم اعتراض صديقنا الخمليشي على أن الأصح لغويا «ألفان». وكم حاولنا إقناعه أن الخروج عن القاعدة النحوية مقصود هنا.

عبد الجبار، هو الذي صاغ بيان «ألفين». ناقشه معنا (الخطيب والهرادي والخوري وعبد ربه) فيما ابتعد عنا الخمليشي، مشككا في قدرتنا على الصمود. تضمن البيان المؤسس، دعوة لبلورة ثقافة جديدة، ذات قيم مغايرة، ومحاولة نقد للأوضاع القائمة بعبارات غير سياسية. أذكر أن السحيمي افتتح بيان «ألفين» بهذه العبارات: «من داخل الغربة جاء لقاؤنا...» ومن الأشياء التي يجب ذكرها هنا أنه حمل البيان إلى الرئيس علال الفاسي، طالبا رأيه ونصيحته. وكم كانت دهشتنا حينما حمل إلينا عبد الجبار تعاطف المرحوم علال الفاسي مع مشروعنا، مضيفا أنه يعتبر نفسه واحدا ضمن هيئة التحرير، إذا قبلناه، ثم سرد علينا ملاحظاته على البيان.

لم يصدر من المجلة سوى عدد واحد يتيم. عكست المجلّة في ذلك الوقت أحلاما كبيرة، بوسائل صغيرة أو معدومة. عبرت عن غربة جيل وحيرته وانسداد الأفق أمامه في تلك الفترة العصيبة من تاريخ المغرب.

ظلت «ألفين» كتابنا المقدس وعلامة هويتنا الفكرية، يستشهد ويفاخر بها

مديرها، السحيمي، أمام المثقفين العرب الذين زاروا المغرب في ذلك الوقت. أذكر أن الشاعر عبد الوهاب البياتي، أعجب بالتجربة ونطق بحكمه لصالحها، «مجلة جيدة مقارنة بمجلات تافهة»، النعت الأخير كان كثير التردد على لسان البياتي، في سنوات الغربة.

وحينما أتيح للسحيمي أن يحكي للدكتور سهيل إدريس صاحب مجلة الآداب البيروتية تجربة «ألفين»، تحمس لها كثيرا وتبرع بإعادة نشر بيان التأسيس في مجلته كاملا.

يصعب علي أن استمر في تعداد سجايا ومناقب من قال عنه الأديب محمد الصباغ في كلمة على غلاف مجموعته القصصية الأولى «الممكن من المستحيل» صاحب هذا الوشي.... وصف جميل وشاعري، لتلك النفس الصافية، الموشاة بالصدق والمحبة، المتضامنة، المسعفة، الشجاعة حد المخاطرة.. أحتاج إلى قاموس أستمد منه الألفاظ والمترادفات لأرسم صورة قلمية لذلك الصديق الأثير، الذي اعتبره أشد وأقوى الممانعين للزيف السياسي والثقافي، ولا أقول المعارض لأني أتصور أنه يمقت في أعماقه تلك الصفة التي تحولت عند البعض إلى تجارة واحتراف.

أحببت هذا الكائن الطيب، فما خاصمني ولا خاصمته، تفاهمنا في مؤتمرات اتحاد الكتاب حيث كان دائما رسول التوافق. نعتبره مرشح جميع التيارات، لذلك كنا نصوت عليه بشبه الإجماع

أحببت هذا الكائن الطيب، فما خاصمني ولا خاصمته، تفاهمنا في مؤتمرات اتحاد الكتاب حيث كان دائما رسول التوافق. نعتبره مرشح جميع التيارات، لذلك كنا نصوت عليه بشبه الإجماع حينما ننجح في حمله على الترشيح.

ما أحسست قط أنه ينحي بصره عني.، حين نختلف في وجهات النظر. ولكم غفر لي أخطائي وتقصيري في معاملته بالمثل. عفوا أيها الصديق النادر، إن وقفت عند هذا الحد. صداقتنا امتدت عبر كل الأزمنة.

عذرا كذلك إن لم أتحدث عن آثارك الأدبية وعن أسلوب ممارستك لشتى الأجناس الصحافية، فقد كتبت المذكرات بتألق، ومارست النقد الأدبي بأناقة ورهافة ذوق، كما حررت الخواطر والتأملات والأبواب الساخرة. وفي كل تلك المحطات لم تكن جارحا ولا متحاملا ولا ظالما إلا الظالمين والمتجبرين والمتعنتين. لذلك كنت صوتنا وضمير جيل لا يليق به أن ينساك. لك محبتي الدائمة.

بخط اليد[1] : قَلَمُ الحكيم



عبد الرحيم مؤذن

I ـ **حول العنوان** : لَا يَنْفَصِلُ هذا العنوان، وَهُوَ عَمُودٌ قَارٌّ للكاتب بجريدة العلم، عن عناوين أعمدة سَابقة أَشْهَرُهَا (خواطر طائرة) في سبعينيات القرن الماضي بالجريدة ذاتها(2). وَأَقْصِدُ بذلك أَنَّ العُنوان الحالي، عُنوان «بخط اليد» يَسْمَحُ بتقْديم الملاحظات التالية التي تَضَعُ في الاعتبار مَسَار الكاتب عبر هذه المحطات التي أوصلته إلى الْعَمُودَ الحالي.

1 ـ يَعْكِسُ العُنوان إِصْرَاراً على أَنَّ ما يَحْمِلُه يَنْتَسِبُ إلى صَاحبه دون غيره، فهو بِخَطِّ يَدِه لَا بِخَطِّ غَيْرِه.

2 ـ والعُنْوَانَ يَعْكِسُ مُزَاوَجَةً بَيْنَ الحَرَكَة الْيَدَوِيَة من جهة، والدلالة الْمستَخْلَصَة من مسؤولية الكتابة من جهة ثانية.

3 ـ والإِصْرَارُ على ذَلك إِصْرَارٌ، أيضاً، على رَفْضِ الاسم المسْتَعار، ورفْضِ الكتَابَة المطْبَعية النَّمَطِيَّة، ـ من جهة ثانية ـ دَلَالِياً، بالرَّغْم من انْتِسَابه إلى هذَا المجالَ. فَالمقْصُودُ، أَسَاساً، هو التَّوْقيعُ الصّادرُ عن صاحِبه الْوَاعِي بِمَسْؤُولِيَة القَوْلَ أو الكلام.

4 ـ جُمْلَة بِخَطِّ الْيد، تَرْجَمَةٌ للْموقف (الْكَانْطي)، نسبة إلى كانْط Kant، الشَّهير الذي يرى أَنَّنا نُفَكِّر باليد، أي أَن هذه الأخيرة تَعْكِسُ حالة فِكرية، قبل أن تعكس حَالَةً يَدَوِيَّةً مِيكانيكية، «بخطّ اليد»، إذن لَحْظَة تأمل واسْتِبْطَان في مَا جَرَى ويَجْرِي، بـ (العالم)، محلّياً ووطنياً وعالمياً.

> «بخطّ اليد»، إذن لَحْظَة تأمل واسْتِبْطان في مَا جَرَى ويَجْرِي، بـ (العالم)، محلّياً ووطنيا وعالمياً.

5 ـ وإِذَا كَان العُنْوان الأَصْل ـ عنوان بخطّ اليد ـ يَحْمِلُ بعض الدّلَالات المشَار إليها سَابقاً، فإِنَّ العُنوان الْفَرْعي (شَظايا من ذاكرة الزَّمَن المغْربي) يحَمِل دَلالاتٍ إِضَافية، تُسْهِم

في بلْورة ما كَثَّفَهُ الْعنْوان الرئيسي من جهة، وما سيكشف عنه، من جهة ثانية، هذا الكُتيّب من قضَايَا وَوَقَائع وَحالات أو أوضَاع مختلفة للبلاد والْعباد وأَهَمُّ، هذه الدلالات أَنَّهُ:

أ - يقُوم على الإيهام بِتَجْميع شَظَايا، من هنا وهناك، من الذاكرة المغربية دُون الخُضُوع لنَسَق محدَّد أو مُمَنْهَج.

ب - وَهُو إِيَهامٌ مَقْصُودٌ بِحُكْم كَوْنِ هذه الشَّظَايَا المجمَّعَة تَسْمَحُ بتَرْكيب صُورَة تَقْريبية لهذه الذَّاكرَة، إِنَّهُ عَمَلٌ أَشْبَهُ بعَمل الأَرْكيولُوجي الذي يُعيدُ تَرْكيبَ اللُّقَى الأَثْرية للْوُصُول إلى صُورَة تقريبية لعَصْرٍ مُحَدد إنساناً وزماناً ومكاناً...الخ.

ج - وَهُوَ عُنْوان يَقُومُ على التَّذَكُّر والاسْترجَاع، لَكنَّهُ يَتَّجِهُ إلى المسْتَقبل، وإلاَّ مَا مَعْنَى تَجْميع هَذه الشَّظَايَا الْمُتَنَاثرة؟ فَالترْكيبُ صُورَةٌ لِلْمَاضي والمستقبل أيضاً. فالتَّركيب مُعَادَلَةٌ ذات حَدَّيْن: كَيْفَ كُنّا وَكَيْفَ أَصْبَحْنَا؟!

II - **موضوعات الكتاب**: لَعَلَّ الأُسْتاذ عبد الجبار السحيمي قد تَعَمَّد إغْفَالَ تَواريخ هذه المقالات، تَاركاً للْقَارئ حرْيَةَ التَّخْمين من جهة، والإسْهَامَ، من جهة ثانية، في تَزْمين النَّصّ (المقال) للوُصُول إلى دَلالاته وأبْعَاده الفكرية والواقعية والنفسية؛ فالكثير من القضايا الوَاردة في الكتاب، تظلُ مَحافظَةً على حَرارتها بحكم تجذُّرهَا في الواقع الإنساني، وَفي كُلِّ الأَحْوَال، تَنْدَرِجُ هذه المقَالات، المغفَلة منَ التَّأْريخ، تحت عنوانين كَبيرَيْن:

أ - عُنْوان يرتبط باليومي أو الآني الذي يَصْدُر عن مناسبة محدّدة، أو حدثٍ معينّ (المعجب في أخبار المغرب على سبيل المثال).

ب - عنوان يرتبط بالعام الذي قد يَنْسَحِبُ على الْمشْترك بين جماعة إنسانية (الظلم الاجتماعي مثلاً)، أو مناطق محدّدة (العالم العربي على سبيل المثال. (مغرب.. ضد مغرب! عضلات الديمقراطية). المقياس إذن، للتعَامُل مع هذه المَوْضُوعات، يَقُوم على جَدَلِيَة الْخَاصِّ والعام، الملْمُوس والْمُجَرَّد، الْوَطَني والقَوْمي، الْعَربي والإنْسَاني. وَجَدَلية التَّفَاعُل بين الأُقْنُومين تَقْتَضي الْمَدَّ والجزْرَ بين المستويين، عن طريق تَبادُل عَلاقَات التَّأَثُّر والتَّأثير سَلْباً وإيجَاباً.

مَاهي موضُوعات الكتاب؟ يُمكنُ إبْرَاز موضُوعات الكتاب التي يأْخُذُ بَعْضُها بِرقَابِ بعضٍ، عَبْرَ المحاور الآتية:

1) موضوع الديمقراطية وما يحيطُ به من قضايا متعلقة بالعدل، والنَّزَاهة السياسية وبوُزَراء ومُنْتَخبين ومُشْرفين على أجهزة الدولة بمختلف

> **وَهُوَ عُنْوان يَقُومُ على التَّذَكُّر والاسْترجَاع، لَكنَّهُ يَتَّجِهُ إلى المسْتَقبل، وإلاَّ مَا مَعْنَى تَجْميع هَذه الشَّظَايَا الْمُتَنَاثرَة؟**

دواليبها ومجالاتها، فضلاً عن التَّذْكير بِتَجارِب استغلت الديمقراطية لكي تمارِسَ «اللّاديمقراطية» أو تَاجَرتْ بالديمقراطية، ضَحِكاً على الذقُون، وتَرْسِيخاً ـ من ناحية أخرى ـ لِسُلْطة وَهْمية، أو من ناحية ثالثة، وظّفَت أحْدَثَ التِّقْنيات (العُقول الإلكترونية الشهِيرة) لِتقْدِيم ديمقراطية جَاهِزَة مُلائمة لِلْمقَاسِ المطْلُوب، بعد أَنْ أصبح «... الكُلُّ يهتفُ عَالياً... ويُصَفِّقُ عَالياً، لِشمشُون الإلكتروني الجبار الذي أنزل الديمقراطية من أبْراجها وأدْخَلَهَا بَيْتَ الطّاعة أليفَةً مستأْنَسَةَ بلا مَخالب ولاَ أظَافر». (ص. 90/91 الكتاب). الدِّيمقراطية، إذن، أصبح لَهَا عضلات تَمْنَحُها القُدْرة للدِّفاع عن نَفْسها بِواسطة الصِّيغَة السَّابِقة، أو بتأسيس الجمعيات والأحزاب والنقابات، وإصْدَار النَّشَرات والْبَيانات، وعقْد التجمُّعات... الخ دُونَ أن نَنْسَى خَلْق «الديمقراطية الْمُعَارضة» «ديمقراطيات الوَاجِهَة وديمقراطيات الاسم الذي بلا مُسَمًّى» (ص. 86. الكتاب).

2) موضوع الفساد الذي عم البر والبحر إلى الحدّ الذي قارَبَ الفساد فيه الْهوَاء أيضاً!!! وإذا كان الفساد غير بعيد ـ لإكْراهات عديدة ـ عن الموظّف الصَّغير، خاصةً إذا كَانَ «في موقع ملفَّات يمْكِنُ تأْجيلُها أو التَّعجيل بِعَرْضِها على النُّور». (ص. 44 الكتاب)، فَإنَّ الْفَسَادَ الحقيقي ـ إذا كان هناك فساد حقيقي وآخر غير حقيقي ـ هو الذي يرتبط بِعِلْيَةِ الْقَوْم، وبِأَصْحابِ الْمسْؤُوليات الكُبرى، والْحَاسمة، في الدَّولة، مثْل الوُزَراء وَرُؤَساء الْمَصَالح، وَمُديري الشرِّكات والمُؤَسسات... الرَّشْوَة، عند هَؤُلاء، لاَ تُشْبِهُ رَشَاوى الموظَّفين البُسَطَاء ـ وإن كَانُوا بِدَوْرِهم دَرجات ـ بل إنَّهَا رَشْوَةٌ تُقدَّمُ إليهم بِأساليب «حَضَارية» كَأَنْ تُسْتَغَلُّ مُنَاسبة أعياد الميلاد، أو مُنَاسَبة اجتماعية معينة تَخُصُّ الْمُرتَشِي فَيَهْتَبِلُها الرَّاشي فُرْصَةً لِتقديم رشْوَته مُغلَّفةً بورق «السّيلُوفَان» أوَ ما شابه.

الفسادُ، عند هَؤُلاء، ذُو وجْهَين: ظاهره الْهَديَّة البريئة، وباطنُه الإرْشَاء والإفْسَادُ. وعصَابَةُ الْمُرْتَشِين لاَ تَتَرَدَّدُ في «التَّنْظِير» لِهَذا الْفَساد بِجَعْله مُجرَّدَ تَقْليد اجْتِمَاعي، جُبِلَ عليه الْمَغَارِبَة تَمتْيناً لأَواصِر القرب والصَّداقة والرَّحم!!.

وَقد يَكُونُ لِلْفَسَادِ وَجْهاً ثَالثاً ـ وهو الوَجْهُ الأَساس ـ مُجسَّداً في الْخَلَلِ الاجْتِمَاعِي من انْعدام الْمُرَاقبة، وعَدَم وضْع الرَّجُل الْمُنَاسب في المكان المناسب، وإشْهار الْقَانُونِ تَبَعاً لِمَصَالح المُتَحَكِّمِينَ في بُنُوده وفُصُوله. ومن ثَم ـ الْقَانُون ـ «... فَهُو لاَ

وَقد يَكُونُ لِلْفَسَاد وَجْهاً ثالثاً ـ وهو الوَجْهُ الأَساس ـ مُجسَّداً في الْخَلَلِ الاجْتِمَاعي من انْعدامَ الْمُرَاقبة، وعَدَم وضْع الرَّجُلِ الْمُنَاسب في المكانَ المناسِب،

يضبطُ عادةً، غَيْرَ اللّصُوص الصِّغار، الذين لا يَحْمِيهم مَوْقِعٌ ولا نُفوذٌ، والذين تدفعُهم الحاجةُ إلى السَّرقة، أما أولئك الذين يمُدُّون الْيدَ إلى المال العام، من موقعِ نُفوذ، وَأَوْلئك الذين يسْتَبِيحُونَ لأنفسِهم النّهب بالملايير، فإن عين سُلطان الْقَانُون نَائمةٌ عنهم، حتّى أصبح الشَّطَطُ والاسْتِغْلاَلُ ممَّا يَمْلأ الصفحات، وأصبح شبْه قاعدة، لا الأفعال خافية على أحد، ولا الأسْمَاء أيضاً...» (ص. 103، الكتاب).

ولا أَحْتاجُ إلى أن أُكرِّرَ مَا قَالَهُ «عبد الرحمان الكواكبي» في القرن 19 بأَنَّ «الاسْتِبْدَادْ أَصْلٌ لكُلّ فَسَاد»، ومن ثم فالفساد، فساد الذِّمَمِ والضّمائر، فَسَاد القِيم والمسلكيات، هُوَ نتيجَةٌ مُباشرة، وغيرُ مُباشرة لفَسَاد أَكْبر، فالفسادُ قد يَتَجَاوَزُ لفعْل الفرْديَّ أو النَّزْوَةَ العَارضة، يَتَجَاوزُ ذَلك نَحْوَ قَضيَّةٍ أَعْمَقَ تتَجَسَّدُ في مظَاهر الْخَلَل الاجْتِمَاعي الذي يُعَدُّ سَبَباً وَنَتيجةً، في آن واحد، لهذا الفساد الذي يُشْبهُ «الثَّعْلَبَ، وَهُو يَظهرُ ويختفي» على حدّ تَعْبير أديبنَا الرَّاحل «محمد زفزاف».

3) الفقْر والتمايز الاجتماعي محورٌ ثالثٌ في الكتَاب، ومن أهم المقالات الدّالة على ذَلك «مغْربٌ.. ضد مَغْرب!» وقد يكُون العُنوان من تَدَاعيَاتِ عنوان الشّريط الشهير «كْرامر ضدَّ كْرامَر» الْعُنْوان ليس إلّا، أَمَّا جوهر المقال فإنه يقُوم على اقتناعات الكاتب من جهةٍ، وعلى المتابعة الْمُتَبَصرة للواقع من جهة ثانية.

والكِتاب يُقدِّم تَحوُّلاَت الْفَقْر في المجتمع المغربي من خلال مظاهره المخْتَلفة التي تَصُبُّ في سياقَات عديدةٍ تَلْتَقي جميعُها في الْمُفارقة الضَّخْمة بين المغْرَبيْنْ.. طبْعاً، لاَ يَتَرَدَّدُ الْكَاتِبُ في توْضيح الأسْباب الثَّاوية وَرَاء ذَلك، من طَرْد الْبَادية لأَبْنَائها نَحْو المدينة، وفي طَرْدِ الْمَعَامِل للعشرات والمئات من العُمَّال، وفي انْتشَار أعْدَاد أُخرى «... في شوارعنا الكبيرة «النَّظيفة» الْواجهة تُقَامُ «جُوطيةٌ» مَسائية لباعة يبيعون أي شيءٍ مُهرَّب. وليس هُناك أي أفق مفْتُوح لأجْيال جديدة تَرَى حَوْلَها النّعمة وهي مَحْرُومةً منها» (ص. 95، الكتاب).

غَيْر أنّ هذه المظَاهر، والمسْلَكيات، لا تَبْقَى حَبيسةَ هذه الْمُمَارَسات الهجينَة، بل إنَّها تَتَحَوَّلُ، بالتَّدْريج، إلى سِلاَح لا يَتَرَدَّدُ هذا الْمُهَمَّشُ في اسْتعْماله بدْءاً بنَظْرَة الْعَدَاء الحادَّة الصَّادِرة، من عَيْنَيه، وَهُو يُتَابع المفارقَات الدَّاعرة بين وَاقعة، المدرسي والاجتماعي...الخ، وبَيْنَ

> والكِتاب يُقَدِّم تَحوُّلاَت الْفَقْر في المجتمع المغربي من خلال مظاهره المخْتَلفة التي تَصُبُّ في سياقَات عديدة تَلْتَقي جميعُها في الْمُفارقة الضَّخْمة بين المغْرَبيْنْ. .

وَاقع الآخَرين الْمُتْرع بكُلِّ أَلْوَانِ السَّعادة والْمتْعَة. مَاذا يَبْقَى أمامه إذَن؟ العُنْفُ بكُلِّ وَسائلَه. وهذَا الْعُنْفُ يَتَّحَوَّلُ تَحوُّلات عَديدة تَبَعاً لوَضْعيَة هذا الْمحتَجّ. فَقد يَحْملُ حَجَراً، يَقْذفُ به «البيت السعيد» (ص، 95 الكتاب)، وقد يَتَحَوَّلُ هذَا الحجرُ إلى سلاح آخر يَنْتَظرُ الْفُرْصَةَ الْمَواتية ليَتَخلَّقَ من جديد في سلاح جَديد. وَيَصْبحُ الْحَجَرُ، نتيجة لذلك، «هُو نَظْرَة العداء لمُتَسَوِّلٍ يَسْتَوْقفكَ أو يُطلُّ عليك من وراء زُجاج السيَّارَة، وَهو الذي يتحوَّلُ سكّيناً قاطعاً للطَّريق.. وَمُسَدَّساً وعصَابة. ولاَ أحد يُولَدُ مُجرِماً بالْوِراثة!!» (ص. 96، الكتاب).

4) المثقف أو النّخبة العالمة، في الكتاب تَقْديم لشَرائيح المثقفين المتوزّعينَ بين القابضين عَلَى الْجمْر.. وبينَ «مُثَقفي المُخَابَرات»، بينَ المثقف المُدجَّن، وبَيْنَ المثقَّف الذي يُدافع عن اسْتقلاليته إلى آخر رمَق. وداخلَ هذه الشرَّائح تَتَفَاعَلُ المواقف والتَّوَجُّهات بالرَّغم من كونِ المثقّف لم يَعُد بُعْبُعاً لرجَال السلطة، ومُسَدَّسَاتِهم، ولم يَعُد هذا المثَقَّف حَلماً بمدينة «أفلاطون».. لاَ هَذا ولاَ ذَاك، فلَوْ كَانَ حيّاً ذاك الذي يُخْرِجُ مُسَدَّسَهُ كُلَّما سَمعَ كلمة ثَقافة «لأَصَابَهُ الذُّهُول ممَّا حَدثَ للثَّقافة وَمَا حدَثَ للمثقفين، ولربَما فَكَّر أن يَدْعُوهم إلى سهرة في بيته، احْتفاءً بكُل هذا التَّحَوُّل الذي جَعَل هؤلاء المشاغبين مخلوقَاتٍ وديعة». (ص. 40، الكتاب).

وَلاَشَكَّ أنَّ الْكَاتبَ، في وَصْفه لهَذه المخْلوقات.. التي طَالَهَا التَّدْجينُ، يَنْطَلقُ من مُعَايَشَة يَوْمية لهذه الْفئَة، منذ خَمْسينيَّات القرن الماضي إلى الآن. وللاسْتئْنَاسِ يُمْكنُ الرُّجُوعَ إلى القصص المبكّرة للأستاذ عبد الجبار السحيمي ليلْمَسَ هذا الحس النَّقْدي للمثَقَّف في «مدينة» بَدَأَت في الابْتسَام ابتسامة الليث!!(3)

مسؤولية المثَّقف، إذن مسْؤُولية مُضَاعَفة تجاه ذَاته، أوَّلاً، وتجَاهَ المجتمع ثانياً. في المسْتَوى الأول يَظَلُّ المثقف مُحتاجاً، أَشدَّ الحاجة، إلى استقلاليته، إلى فكْرِه النَّقْدي، إلى جُرْأته في الجْهْر بالرَّأي، وفي المستوى الثَّاني يُصْبحُ الفَضَاء المشْترك بين المثقف، والْمُنْتَسب إلى الشرَّائح الأُخرى، مَسْؤُولية الجميع، خَاصَّةً المثقَّف الممتلك لإمكانية التّحْليل والتَّأويل بِحُكْم امتلاَكه للمعرفَة على اختلاف مجالاَتها وطرائقها وَتَنْويعاتها.

5) بطَانَةُ السُّلْطان: لا يبتعد هذا المحور عن المحور السَّابق، علْماً أن هذه البطَانَة لَعبَتْ أَدْواراً عديدة تَوزَّعَتْ بين المأسَاة والملْهاة، أو لنَقل

> **مسؤولية المثَّقف، إذن مسْؤُولية مُضَاعَفة تجاه ذَاته، أوَّلاً، وتجَاهَ المَجتمع ثانياً. في المسْتَوى الأول يَظَلُّ المثقف مُحتاجاً، أشدَّ الحاجة، إلى استقلاليتهَ، إلى فكْره النَّقْدي، إلى جُرْأَته في الْجْهْر بالرَّأي،**

إنَّهَا التـراجِي ـ كُوميدْيا.
ويُقَدِّم لنا الكاتِبُ نموذجْين من هذه (المأساة-الملهاة)أو(الملهاة-المأساة) عبر صُورتيْنِ للرئيسين الشَّهِيرين: أَنْور السادات، وتْشَاوسيسْكُو رئيس رومانيا، الْقَواسم المشتركة بين الشخصيتين عديدة منها:
أ ـ الْبَقَاءُ في السلطة مدة طويلة.
ب ـ الانفراد بالرأي والقرار بالرغم من وجُود المؤسسات المُوازية التي تظلُّ شكْلية أمام الرأي الواحد، والوحيد للرئيس.
ج ـ شُعور كلّ منْهُما بـ «دَوْره التّاريخي» في إنْقَاذ شعبه، بل إن كلاًّ منهما يجسِّدُ «الضرُورةَ التَّاريخية» لأمَّته.
د ـ الوهْم والتَّوَهُّم وَالإيهامُ بِحُبِّ الشّعب لِكُلٍّ منهما. و«مراكز القوى» بالنسبة للسادات، أو «الانتفاضة». بالنسبة لـ «تشاوْسيسْكُو» هُما مُجرَّدُ مُنَاوَشَاتٍ وَقْتِية، يُثِيرُهَا أعْداء الشّعب..، وأعْداء السُّلطة المجسِّدة لطموحات هذا الشعب.
هـ ـ تَصْديقُهما لتَقَارير رِجَالاتهم وَمُسْتَشَاريهم ومُخابَراتهم تَصديقاً مُطْلَقاً أو نِهَائياً، فَفِي الوَقْتِ الذي كان يَتَعَاظَمُ فيه الغليان الشَّعْبي إلى أن وَصَل إلى انتفاضَة «يناير» الشهيرة، كان السادات يُكَرّرُ، عَبْرَ هذِه التّقَارير، إنَّهَا مُجرَّدُ «أعْمال الْحرامِية» أو اللُّصوص، وهم ـ حسب رأيه ـ كَمْشَةٌ معْروفَةٌ لدى الخاص والعام!! وفي الوقت الذي وصلت فيها الانتفاضَة إلى حُجْرة نَوْم «تشاوسيسكو»، وَبِجوارِه، «أمُّ الشّعب الرُّوماني الرئيسة إيلينا» (ص. 30) كان «تشاوسيسكو» يُكرِّر «لا أحد يعْتَرَفُ بكم، ولذلك يُناضِلُ الشعب حتى الآن» (ص. 30).
إنهما ضحيَّة تَقَارير رِجَالِهم الكاذِبة التي كانت تُصَوِّر لـ «السادات» أن الشّعب رُفِعَتْ عَنْهُ الْمُعَانَاة، وأصبح المواطن العادي بإمكانه شراء «الْعَيْش الإفْرنجي» كما أن «تشاوسيسكو» لم يَمَل من تكْرارِ هذه الجملة: «لم تَكُن الْقُرى ذَاتَ يوم بالثَّرَاء الذي أصبحت فيه اليوم. لقد بَنَيْتُ المستشفيات والمدارس، وليس هُناك أيُّ بلد في العالم لديه مثل هذه الأشياء» (ص. 30). إنَّ كُلاًّ من الشخصيتين تُجسِّدان «الْبَطَل اليوناني»، في صراعه الدرامي مع قدره الذي صنَعَتْهُ الآلِهَة، بِشَكْلٍ مَقْلُوب. ذَلكَ أنَّ مأساةَ البطل اليوناني الْقَديم مَأْسَاةٌ نبيلَة تقومُ على الصراع من أجْل تحقيق الْقِيَم، واسْتمْرارِهَا في آنٍ واحد، فـ «أشيل» (أخيل) يهدف إلى استرجَاع (الشرعية)، في حين ينْسَحِب «السادات» من الصّراع الحقيقي خَالقاً، بالْمُقَابِل، صِرَاعاً وهْمياً يلعبُ فيه دور الخصْم والْحكمِ، السّيف

> ويُقَدِّم لنا الكاتِبُ نموذجْين من هذه (المأساة ـ الملهاة) أو (الملهاة ـ المأساة) عبر صُورتيْنِ للرئيسين الشَّهيرين: أنْور السادات، وتْشَاوسيسْكُو رئيس رومانيا،

الخشبي «الدونكيشُوتي» والعدو المتداخِل بالطَّاحُونة الهوائيةَ!!
أما «تشاوسيسكو»، فَبُطولَتُهُ المقْلُوبة مِنْ خلال الاسْتِهَانَة بَعدُوِّه إلى الحدِّ الذي لَنْ يُنَازِلَهُ في هذه المعْركة، مُكْتَفِياً بتَكْلِيف «الشعب» لِيَنْجِزَ هذه المهمَّة التّاريخية. فَنُزُولُ الرئيس بقَضِّه وقضيضه، بتَاريخه، الماديّ والرَّمْزِي، يَمْنَحُ البُطولَةَ لِعَدُوٍّ لا يستحق ذلك.
هكذا يُصْبِحُ التَّاريخُ مَلْهَاةً، وعوض أن يكون مأساة، والتاريخ حَالتَان لا ثالثَ لهما، دَفَعَتْ بِالْمُؤَرِّخين والْمتَابعين إلى اعتبار كُلّ من الرئيسين قد انْتَحَرَ بطريقَته الخاصة قبل أن يَسْقُطا تلك السَّقْطَة الدَّموية الْفَاجِعة علىِ أرض ظَلَّت تَهْتَزُّ، مُنذُ أمد بعيد، تحت أَرْجُلِهما، دُون أن ينْتَبِهَا إلى ذلك بِسبَبِ طُغْيَان خَشْخَشَاتِ التَّقارير الْكَاذِبَة لمُسْتَشَاريهم وَرِجَالِهم المزَيفين حِسّاً ومَعْنى.
6) وإذا كان الكتاب، في جَوْهَره، يقُوم على رَصْد مَظَاهِر الخَلل في المجتمع والإِنْسَانِ، فَإِنَّ المقالات الأُخرى غير الْمُنْدَرِجَة ـ كما سبقت الإشارة ـ تحْت الموضوعات السَّابقة لاَ تَخْرُجُ عن مضَامينها المباشرة، أو غير المباشرة. فَالنّصُّ الأول المعنون بـ «إذا عاد المساء ولم أعد...!» وهو من أَرْهَفِ النُّصُوص، وأَعْمَقِها في آنٍ واحد، يُحيلُ على سنوات الجمر، أو الرَّصاص، التي كان فيهَا المواطِن مُدَاناً إلى أن تَثْبُتَ بَراءَتُه!! وأصبح الكائنُ مُعْتَقَلاً مُسْبقاً، أقُول إنَّ النَّصّ الْمُشَار إليه هو ما تَوَقَّعَهُ، ويَتَوقَّعُه، الكاتِبُ عبْر نُصُوصه التّالية التي غَطَّتْ تلْكَ المرْحلة بحس نقدي يُعَرِّي الظَّاهِر الذي يُخْفِي ما هو أعظم من جهة، ويُثير من جهة ثانية، المسْكُوتَ عنه في الممارسة الدينية الزَّائفة التي ابتعدت عن الجوهر وانصبّت على الْعَرض (زواج الْمُكْرَه)، أو أن الظَّواهر ذَاتها ما هي إلاَّ شجرة تخفي غابة الفساد والإفساد. (ما وراء الصُّورة!، ص. 34/البكاء خسارة..، ص. 46).
كُلُّ ذَلك يؤدِّي إلى إدانة الصَّمْت، بل إنَّ الْبَراءة، في زمن الفَسَاد، تُهْمَة تُشَجِعُ الْمُفْسدين في الأرض على مُمَارَسة الْمزيد من الفساد، خَاصّةً في اللحظات الْعَصيبة، على اختلافُ مُسَميَّاتها، التي مَرَّ بها المغرب.. كما أن هذه التُّهْمَة ـ تُهمة الْبراءَةِ ـ تُثيرُ شُكُوكَ أولي الأمر «أنت لا تسمع ولا ترى، إذن فأنت خطير، أنت لا تتكلَّم، فما الذي تَتَستَّره»؟ (...)
مُدَان من لا يسْمع!
مُدَانٌ من لايَرى!!
مَدَانٌ من لا يتكلَّم!
فأين المهْربُ من البَراءة؟ (ص. 18

فَالنّصُّ الأول المعنون بـ «إذا عاد المساء ولم أعد . . . !» وهو من أَرْهَفِ النُّصُوص، وأَعْمَقها في آن واحد، يُحيلُ على سنوات الجمر، أو الرَّصاص، التي كان فيهَا المواطن مُداناً إلى أن تَثْبُتَ بَراءَتُه!!

الكتاب).
بين مطْرَقَة السّلطة، وسنْدان «البراءة» المْدَانة، لا يَجدُ الكائن مَفرّاً من المْوَاجَهَة التي قد تَتَّخذُ أشْكَالاً عديدة، ومنْها هذه التَّأمُّلات في عَالَم تَحْكُمُه الْغَرابة والاسْتثناء والظُّلْم. والكَلمةُ الصَّادرةُ عن هذه التَّأمُّلات تُترَجم ما عَنْونَ بِه الْكَاتبُ أحد مقالاته بقولة المْتَنَبي الشهيرة:
«... من لم يَمُتْ بالسَّيف» (ص. 111).
والكتابة، مرةً أخرى، تُخيفُ الذين في قُلُوبهم مَرض ... ولا «كلمة»! (ص. 55)، كما أنها قد تَخْلُقَ وَاحَةَ للْحُلم والأمل. ذَلك أن نَظْمَ قصيدة، وَالإصْرار على ذلك هو نَوْعٌ من المقاومة. «حين يَصْدُر دِيوان شِعْر، مجمُوعة قصصية، رواية، أعرف أن المقاولات وتجار الانتخابات لم يُفْسدُوا بعد كُل الهواء في هذا الوطن». (ص. 109)، الكتابَة، إذن، قد تُغيرَّ مصائر الأفراد والشُّعوب. فَجرَّةُ الْقَلَم الصَّغيرة الصَّادرة عن مسْؤُول معين تَيْقَّظَ ضَميرهُ فَاسْتَقَال، أقُول إنَّ هذه الجرَّةَ السريعة حَرَّرَتْ الفَرد والمجتمع، وجَنَّبَتْ، من جهة ثانية، الْعَالم العديد من الْكَوارث الْمسْتَقْبلية، كما تجسَّد ذلك في استقالة وزير الدفاع الفرنسي، أو قائد القوات البحرية الإيطالي وغيرهما. (... وليست الكتابات ما ينقُصُنا!) (ص. 124).
الكتابة أخيراً، وليس آخراً، أَداةٌ لمُحَارَبَة التَّشْويه والتَّلُّوث المقْصُود، أَو غيْر المقْصودِ، خَاصةً في مجال المفاهِيم الرَّائجة مثل مفاهيم «الليبرالية» و«الديمقراطية»... الخ.

■■■ ـ أدبية النصّ

القارئ لهذا الكُتَيّب سَيَكْتَشف، مُنْذُ الوَهْلَة الأولى، انْزيَاحَ المْقَال عن خَصَائصه الشَّائعة. فالْمَقالُ، أساساً، يقُومُ على الإبْلاَغ قبل البلاغ، أي يقوم على وظيفة الإخبار مُرْجِئاً العُنْصُر الْجمَالي، إلى حين، دون أن يكون هذا الأخير ضَرُورَةَ لاَزمةً للْمقَال مَادَام الهدفُ هو الغاية وليست الوسيلة.
عند الأستاذ عبد الجبار السحيمي، نَلْمَسُ نَوْعاً من الْمُزَاوَجَة بين الْبَلاغ والإبْلاغ، بين الْخَبَرَ والإخبار، وبينْ صِيغ التَّعْبير الْمتَعَدِّدة لإيصَال الْخبر. ومن ثَم، أصْبَحَ المقالُ، عند الكاتب، مُمْتَلكاً لـ «أدَبية» مُمَيَّزة، خَاصَّةً أنّ صَاحِبَهَا مُتَمَرّسٌ بفَنّ القصّ أو السرد عامة.
عناصر هذه الأَدَبِية يمُكنُ إجمالُها في الآتي:
أ ـ تَوْظيف الْمحْكي، في النصّ، من خلال مُسْتويَات ثلاثة:
+ مُستوى بناء النصّ بِناءً يقُوم

> الكتابة أخيراً، ولَيس آخَراً، أداةٌ لمُحَارَبَة التَّشْوَيه والتَّلَّوُث المقْصُود، أو غيْرِ المقْصُود، خَاصةً في مجالَ المفاهِيم الرَّائجة مثل مفاهيم «الليبرالية »و«الديمقراطية» . . . الخ.

على المتعة والتشويق، فالقارئ لهذه الْبَاقَة مِنَ النُّصُوص، يشْعُر بأَنَّ معظمها خَارِجٌ من رَحِم حكاية ما، أو من ناحية ثانية، يمُهِّدُ لحكَايَةٍ معينة، لم يكن المقالُ إلاَّ تَوْطِئَةً لها.

+ مُسْتوى - وهو مُرْتَبِطٌ بالمستوى السابق - التَّلَقّي الذي تَتَّسِعُ دَائِرتُه بِفَضْلِ الْمَحْكِي الذي يُثِيرُ عادةً الفُضُول والرَّغْبة في المعْرِفة والمتَابَعة.

+ يُسْهِم المحكي في إنْتاج الدلالات المتعدّدة سواء كانت معرفية أم وجدانية، تحْفِيزِية أم تأمُّلية (حجارة أو سكين../ رجال السلطان..).

ب - يقُوم المقال على نَوْعٍ من السَّجالية بين المواقف والرؤيات، بين المفاهيم والتَّصوُّرات، بين الكلمات والملفوظات.

ولَعَلَ هذا ما يَجْعَلُ من المقال أشبه بالبحر - وهو الفضاء الأثير لدى الكاتب (وحوش كالملائكة..، ص. 115) الذي - المقال - يَتَوَزَّعُ بين بنيتين على الشكل التالي:

اضطراب هدوء اضطراب

هدوء اضطراب هدوء.

ففي الحالة الأولى يَبْدأُ المقال بِقضيَّةٍ صَاخبة، مُثيرَة لسَبب أو لآخر، ثم تأخذُ القضيَةُ في النُّزول التَّدْريجي مُتَوَسِّلَةً بالتَّحليل والوصف والمقارنة، لتنتهي إلى تَفَجُّر جديد على شكل تَحْذير أو تَذْكير (مغرب.. ضدّ مغرب!، ص. 79).

وفي الحالة الثّانية قد يُفْتَتَحُ المقال بلَحْظَة هادئة مؤسية، تَأْخُذُ في التصاعد التدريجي، لِتَنْتَهي بِالنَّغْمة الافتتاحية القائمة على هُدوء يسبق في كل الأحوال العاصفة (لا ضَرُورة للتفاصيل..، (ص. 74/ المعجب في أخبار المغرب، (ص. 119).

ج - يُفْرزُ المقالُ بِنْيَةً شِعْرية مُوازية للنّثر، يَبْرُزُ ذلك جلِيًّا، في الْمُعْجم الذي يَحْرِصُ فيه الكاتب على تقديم الكلمة الموحِيَة، والصّياغة الملائمة ذات الحُمُولَة الوجدانية والمعْرفية الثَّرَّة، سَواء تعلق ذَلك بالوصف من جهة أم بتَقْديم لحْظَة مُحدَّدة حاسمة في السَّيْرُورة، والصَّيْرُورَة أيْضاً، لمسَار المقال من جهة ثانية.

د - والشّعْريةُ لا تَقُومُ على الانفعال بقدر ما تَقُوم على التَّفَاعُل النَّابع من لَحظَات الاسْتِبطان والتّأمُّل الذَّاتي. فالخطَابُ، في المقال مُوجَّة للذَّات أولاً، و«الآخر» ثانياً. فالذَّاتُ هَاجِسُها الأَساس معرفة ما جرى وما يجري. والسُّؤال الدّائم الصَّادِرُ عنها هُو: كيفَ حَدَثَ مَا حَدث؟ وكيف السبيل إلى تجاوز ما حدث؟ والآخر يَظَلُّ هَدَفاً دَائماً، قَدْ يَلْتَبِسُ بِحَالَتَيْ

يُفْرزُ المقالُ بنْيَةً شعْرية مُوازيَة للنّثر، يبرُزُ ذلك جليًّا، في المُعْجم الذي يَحْرِصُ فيه الكاتب على تقديم الكلمة الموحِيَة، والصّياغة الملائمة ذات الحُمولة الوجدانية والمعْرفية الثرَّة،

التفاؤل أو التشاؤم، ولكنه، مع ذَلك يُصْبح وسيلَةً وغاية في آن واحد.

ولَعَلَّ هذا ما جَعَل النّصْ المتأرجح بين الهدوء والاضطراب، المشار إليهما سابقاً، نَصّاً «حَوْلِياً مُحَكّكاً»، كما هو شأن «عبيد الشّعر» القُدامى الذين لا يُغَامرون بإِصْدَارِ نُصُوصهم إلاّ بعد رَويَّةٍ وتَدَبرٍ وتأمُّل. الشِّعْريةُ شِعْريَة الفكْر قبل الوِجْدان، وإن كان هذا الأَخير وَقُودَ الْفِكْرِ وحجَارَتَه.

هـ ـ ولمَّا كَانَ المقالُ يَمْزِجُ بين البلاغ والإِبْلاغ، فإنّه اسْتَنَدَ إلى الوُضُوح دون إسفافٍ أو ابتذَالٍ. فالْوُضُوح ضرورةٌ تاريخية، قبل أن يكُون ضرورةً فنّية. هو موقف واضح يُصرُّ عليه الكاتب، غير أن الوضُوح ذاته يَنْدَمِجُ ـ وهو الإبلاغ ـ بالْبَلاَغِ ذاته. أو بعبَارةٍ أخرى، لا يُشّكّلُ الوضُوح إلا رأس الجَبَلِ الْعَائِم، ففي بطن البحْر اختفى القسم الكبير من الجبل. والقُنَّةُ الظَّاهِرَةُ للجبل علاَمَةٌ من عَلاَمات التوقُّف أو التَأمُّل. وما خفي أعظم.

فالْوُضُوح ضرورةٌ تاريخية ، قبلٍ أن يكُون ضرورةً فنّية . هو موقف واضح يُصِرُّ عليه الكاتب

أستاذي عبد الجبار:
بعض ما علمتنا وتعَلَّمْنَاهُ منك.

هوامش :

1 ـ عبد الجبار السحيمي، بخط اليد، سلسلة شراع، (كتاب الشهر) الكتاب الثالث، 1996.

2 ـ جريدة العلم.

3 ـ النصوص الأولى مثل «مدينتي تنتقم»، عائلة شريفة، أشباه العبيد، في خمسينيات القرن الماضي.

لحظات مع «سيدة المرايا»

نجاة المريني



كثيرا ما يصاحب التفكيرَ في إنجاز عمل إبداعي ما أو أكاديمي ما، قلقٌ يثير كوامن النفس حول الكتابة وجدواها، في عوالم لا يتقن أصحابها فن القراءة والتلقي.

عوالم لا تبعث على التحفيز في تحقيق ذات لا يشغلها غير ما يخطه القلم وهو يضنيها ساعات وساعات للتعبير عنها في زمن غزت الشبكة العنكبوتية الذهن والفكر، ومارست سلطتها بثقة وعفوية وحب.

ومع ذلك، فالوفاء للقلم لا يعدله غير مصاحبته في الأصباح والأماسي، بل في كل لحظة قد ينتاب المرء فيها شعور بلذة البوح، ولذة الكتابة، فيسعد بذلك وإن لم يشاركه أحد نشوة تلك السعادة لطمأنته على أن لبوحه مسارا طيبا في عالم الكتابة

> **من هذا المنطلق، يمكن أن نتحدث عن المجموعة القصصية الجديدة للأستاذ المبدع عبد الجبار السحيمي «سيدة المرايا»،**

والإبداع.

وللغة دور في فك الاشتباك مع ما يشغل الفكر ويؤرقه، فتعلن عن حضور مشرق في سوح التعبير وأبهاء الكتابة، ولن نجد للقلق مكانا بعد لحظة الولادة وإن بعد مخاض عسير، فينساب القلم هادئا حينا وغاضبا أحيانا أخرى انسيابا متميزا يغري بالقراءة والمتابعة لما له من إشراق ووضوح وحسن أداء.

من هذا المنطلق، يمكن أن نتحدث عن المجموعة القصصية الجديدة للأستاذ المبدع عبد الجبار السحيمي «سيدة المرايا»، فكم من محطات قطعت وكم من حواجز اجتازت لتصل إلى أيدي القارئ في حلتها الأنيقة أناقة صاحبها، وفي تخييلها الرائق وهو يلامس الواقع ما جبل عليه المبدع عبد الجبار السحيمي بتحليقه في

أجوائه الخاصة وعوالمه المتعددة المختارة.
مجموعة قصصية تلفت النظر إلى قضايا شائكة وإلى أوضاع متردية لمجتمع يحاول التخلص من أوجاعه والتغلب على أوبائه، ما تناوله الأستاذ السحيمي في مجموعته القصصية «سيدة المرايا» تشريح دقيق لما يقض المضاجع في فترات لعله عاش بعضها وأخرى تنسّم ريحها، فقدم لنا نصوصا جميلة ذات حبكة متماسكة في فضاء المحكيات والسرود، تستثيرك عوالمها وتلهب فيك جذوة المتابعة لتنغمس في أجوائها، فلا يسعك غير تهنئة صاحبها وطمأنته على أن له حضورا وتواصلا نجح في خلقهما مع قرائه ومن تربطه بهم رحم الكتابة والقراءة.
كان التحدي في مواجهة كل اتهام أو تجريم بؤرة الحكي في المجموعة القصصية، وإن كانت تخييلا كما يظهر، أو واقعا كما يتصور، لم يكن الشعور بالهزيمة أو الخوف ديدن المحكيات أو الحوارات، يقول الكاتب على لسان واحد من شخوص قصصه وهو يتذكر قول معلمه: «لا تكذب، ولم يعلمني أن في الناس الكذب»، وهو يتذكر، والخطاب موجه إلى كل التلاميذ: «تعلموا أن ترفعوا قاماتكم، أن ترفضوا الضيم، ولم يقل لي إن الناس يحيون على كسرة الضيم، وكان يقول: لتكن نفسك كبيرة، ولم يقل أي دنيا تسع النفس الكبيرة» (ص.43)، أو عندما «امتلأ قلب الصغير بالشجاعة... وبالتحدي، ورفع قامته...» (ص. 34).
«رفع القامة والتحدي» كلمتان لهما دلالة واحدة تلخص آراء المبدع عبد الجبار السحيمي ومواقفه السياسية والاجتماعية والثقافية في آن واحد بجرأة وشجاعة في زمن التردي والانكسار.
تعالج هذه المجموعة القصصية الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية لبلد يتطلع إلى التغيير في فترات مختلفة وبـ«مقاييس جديدة توضع لنظم الحكم والحياة، والحضارة الكلاسيكية تتوقف لاهثة، كل شيء جديد يأخذ اسما لامعا: التطور، معنى هذا التطور وكيف يجب أن يكون؟» (ص. 72)، كما أن هذه النصوص تعلن وبمرارة وفي نفس الوقت ما يتملّك النفس من إحباطات إذ «ترسّبت في [الأعماق] كل معطيات البيئة القديمة» إذ كما يقول السارد: «لقد أفقنا على الضياع الذي نتردى فيه، ودخل عالمنا قلق أفقدنا كثيرا من قدراتنا البريئة وأزال عنا صبغة الطهارة التي كانت تحضننا بها بيئتنا» (ص. 73)، وبطريقة ذكية

«رفع القامة والتحدي» كلمتان لهما دلالة واحدة تلخص آراء المبدع عبد الجبار السحيمي ومواقفه السياسية والاجتماعية والثقافية في آن واحد بجرأة وشجاعة في زمن التردي والانكسار.

وماكرة يتساءل السارد عن الأسباب والمسببات التي أدت إلى التردي، إنها مصيبة الجهل، والمظهر الخادع!!

وينزعج المبدع عبد الجبار السحيمي لما آلت إليه الأوضاع الثقافية والتربوية في البلاد، لا يشغل «رجال العهد» غير الحفلات والسهرات في الوقت الذي تنتفض فيه الزوجة من الفراغ القاتل بعد أن عادت من أوربا «متوترة ومستثارة تتحدث عن مشروعها: تصوَّر مدينة كبيرة بلا قاعة جيدة للعرض. في كل زاوية في أوربا قاعة وعروض، لوحات، ملصقات، نحت... » في كل أوربا لا حديث إلا عن الفن والثقافة، سأفتح قاعة، وستكون مغايرة لكل القاعات الصغيرة البئيسة» (ص. 23) هل نجح المشروع؟ سؤال إنكاري ينفذ من خلاله الكاتب إلى أسئلة أخرى تتناسل بعفوية للإجابة، كيف ينجح المشروع؟ و«ثلاثة أرباع الشعب لا تقرأ، وباقي الشعب منشغل بخبزه اليومي» (ص. 26)، هكذا يقف السارد بين عالمين: الواقعي، والمتطلع إليه، يبدي حسرة وتوجعا وقلقا «هناك أشياء كثيرة ليست واضحة في البلد، وليست جيدة، البلد في حاجة إلى تغيير»! (ص. 28).

ويبقى السؤال القديم الحديث يؤرق فكر المبدع السحيمي ويقلقه في مرات كثيرة، وإن حاول الانفلات منه: «لماذا تعشش في قلبي سحب كثيفة من القلق واللاجدوى؟» (ص. 85) ولعله سؤال الساعة وقد انطمست معالم «إشعاع السعادة» (ص. 86). بعد انتظار طويل، سؤال سبق أن أجاب عنه في مجموعته القصصية الأولى «الممكن من المستحيل» عندما قال: «الحرية لا يصنعها المكان، لا يصنعها الآخرون، .. القاضي وأنا والقانون.. الحرية تصنعها أنت»!! (ص. 54)، إنها مسؤولية مشتركة، يتحمل المرء فيها القسط الأوفى، لذا فلتحرير المرء من وضع بئيس وقلق، عليه أن يناضل من أجل أن يكون حرا، وأن يدافع عن كينونته بحزم وجرأة وشجاعة.

ويظهر أن «سيدة المرايا» كتبت في فترات متباعدة، لذلك تنوعت مشابكها ومسالكها، ولعل بعضها، وإن في لفافة ماكرة، يذكّر بلغة حكي رشيقة ما للزمن من يد في وأد الأحلام وقهر الرجال بعد «أن أصبحت كل أشيائك الجميلة في الماضي (...)». أو بعد أن «طارت السكرة وجاءت الفكرة» (ص. 58).

الاعتزاز بالشخصية الحرة المسؤولة طابع كل كتابات المبدع عبد الجبار السحيمي، يعرض الكثير من فصولها وأنماطها في هذه المجموعة «سيدة

ويبقى السؤال القديم الحديث يؤرق فكر المبدع السحيمي ويقلقه في مرات كثيرة، وإن حاول الانفلات منه: «لماذا تعشش في قلبي سحب كثيفة من القلق واللاجدوى؟»

المرايا»، وإن كان طابع جميع أشكال كتاباته سواء تعلق الأمر بعموده المتميز الشهير «بخط اليد» أم طيور بلا أجنحة أو في مجموعته القصصية «الممكن من المستحيل» أو في مواقفه السياسية والثقافية، لقد ارتضى الاعتزاز بالشخصية الحرة نهجا وسلوكا في حياته الخاصة أو العامة، أو في كتاباته، على تنوعها، في جريدة العلم أو القدس حيث نلمس ما يتميز به الكاتب من ثقافة واسعة وحنكة وسداد رأي في ممارسة العمل الصحفي باقتدار ونجاح، والعمل القصصي بتفوق وانتشار، ومن ثم فكتابات المبدع عبد الجبار السحيمي نافذة مشعة على واقع البلاد والعباد.

لقد استطاع عبد الجبار السحيمي أن يقدم نماذج متعددة وبصيغ مختلفة ما اختزلته ذاكرته جملة وتفصيلا، وشدّت انتباهه زمنا ليس بالقصير، نماذج بلورت حقيقة ما آل إليه وضع المجتمع المغربي وقد تبخرت كل الأحلام، وبذلك يثمّن بقول الشاعر:

وفي الصمت سترٌ للغبيّ وإنما
صحيفة لبّ المرء أن يتكلّما

«سيدة المرايا» نصوص قصصية جميلة بحوارات دافئة ولغة واضحة، وأسلوب رشيق، وجمل قصيرة بليغة،

«سيدة المرايا» نصوص قصصية جميلة بحوارات دافئة ولغة واضحة، وأسلوب رشيق، وجمل قصيرة بليغة، تمارس على القارئ سلطتها بفتنة وهدوء، وتدعوه إلى التقاط المزيد من الصور اليومية التي عمل الكاتب على تقديم بعضها في قصص دالة وموحية.

ويطل وجه الأستاذ المبدع عبد الجبار السحيمي بسحنته الهادئة وبعد نظرته الصائبة معلنا قدرته على استيفاء عناصر الحكي وعناصر التشويق لسرود وإن لم تشغله تقنياتها وأساليبها فقد نجح في خلق كينونتها وبناء معالمها وترصيع فضائها، وترسيخ الإيمان بما لحكي المبدع الحق من قدرات على التأثير في القارئ أيا كان صنفه أو انتماؤه أو جيله.

هامش

"سيدة المرايا"، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2007، في 87 صفحة.

كتابات موصولة الأعصاب بالجمر...



محمد بشكار

ترى، لو توسلنا بأدغال الألسنة الملتوية في كل فم، هل يسعف كلمها في ملء الفراغ الذي يتركه أولو الأثر الإبداعي أو الإنساني الكبير، في الحياة والذاكرة؟ أبدا، لأنَّا مهما أفرغنا رمزية هذا الوجود، في أوقيانوس من اللغة، نجد أن أمثال الأستاذ والمبدع القاص عبد الجبار السحيمي أمد الله في عمره، هم اللغة والذاكرة والإنسان أيضا؛ فهو اللغة إذ ينبري بين أوراق مكتبي ـ أنا الذي تجمعني به منذ 1994 الآلة السيارة لمهنة الصحافة، حين كان رئيسا للتحرير في جريدة العلم، وبعد أن صار ومازال مديرا لها اليوم ـ ينبري بأبيات من أعذب الشعر العربي قيدَّها في ورقة مدسوسة في جيب السترة جهة القلب، ليقول لي بحزم، اقرأ، هل

> ومنذئذ قلم القصة القصيرة في اليد الخلاقة لمبدع «الممكن من المستحيل» ، لتغدو قصة طويلة تستجلي دقائق ما تدور به عقارب ساعات المغرب البطيئة اجتماعيا وسياسيا وثقافيا

ثمة أجمل من هذا الشعر اليوم؛ أجل، عبد الجبار السحيمي، هو اللغة التي لا ينحتها إلا بعد ترويض طويل لنمرة الصمت الشرسة؛ وبالتحديد لما كان يستشرف الخطر بالتحليق من نافذته الإعلامية الشهيرة «بخط اليد» في زمن أوفقيري كانت فيه الكتابة التي تعلن الحقيقة عارية من مساحيق الإيديولوجيا، موصولة الأعصاب بالجمر؛ بل إنها زجت بعبد الجبار السحيمي في براثن المحاكمة(1)؛ ومنذئذ أفرع قلم القصة القصيرة في اليد الخلاقة لمبدع «الممكن من المستحيل»، لتغدو قصة طويلة تستجلي دقائق ما تدور به عقارب ساعات المغرب البطيئة اجتماعيا وسياسيا وثقافيا أيضا؛ أليس هو من يقول للصحفي حين كان رئيسا للتحرير في «العلم»، ما معناه: انظر

من النافذة، لعلك تجد خبرا يمشي على رجليه؛ هكذا هو عبد الجبار السحيمي، من فرط ما استدغل القلق الإبداعي، لاينى يبث عين القاصّ إن لم نقل حواسه، المنكبة على غزْل تفاصيل اليومي، في كل ما يستدعي التعرية بعد اكتمال أسباب نزول مفرداته، التي ينتقيها كما لو يبري السكين في عمود صحفي يجهر بالحقيقة، في زمن كان محروساً بكاتمات الصوت؛ ولا فرق هنا بين القصة القصيرة التي كتبها عبد الجبار السحيمي في أضمومتيه «الممكن من المستحيل» و«سيدة المرايا»، والقصة التي تنكتب في الواقع؛ يقول الأستاذ والكاتب الفرنسي «فرانسيس غوان «Francis Gouin في فلذة من مقدمة الترجمة الفرنسية التي أنجزها لـ «الممكن من المستحيل»(2). إن قراءة مجموعة «الممكن من المستحيل» وإعادة قراءتها، تعمل على إعادة انبجاس ذكريات الأعوام الخالية، أعوام الستينيات. التنورة القصيرة، الطالبة المثقفة، البنيوية، الماركسية، زوربا اليوناني –آه، سيرتاكي – كل هذا يتبدى بعيداً جداً؛ لكن، هل تقادمت للغاية التيمات الأساسية للمجموعة؟ ثمة ثلاث تيمات بارزة بالخصوص.

– الفقير، الناس البسطاء، البؤس. الرجل الذي يجر عربته الخاصة من أجل الرزق، العاطل بريياله الوحيد في الجيب أو الذي يبيع دمه مقابل شيء قليل – المدينة، هذه الهِدرة(3) المنبثقة من الأرض لأجل خنق الفرد وسحقه بشراسة شيئاً فشيئاً، الفرد الغارق في هذا البحر الإسمنتي والزحام المجهول – السجن، إطار القصة القصيرة الأكثر كثافة؛ كيف لا يمكن التفكير في «سنوات الرصاص»؟ منذ 1969 ولكن السجن أحاط به ليكتسح كل الفضاء. إن نهاية هذا السجن تبقى ملاحقة، تتخلل نصوصاً أخرى –الفرار، في المدينة، حكاية حزينة–. مطوق بالمدينة، محاصر بالنظرات، المحيط، المجتمع؛ الشخصية سجينة دائماً، السجن في كل مكان، والحرية حلم «إن هذه الأيقونات الثلاث –الفقير، المدينة، السجن– » التي استجلاها بالاستقراء العميق، الكاتب الفرنسي – فرانسيس غوان– من بين أسطر – الممكن من المستحيل– هي البذور التي استمر عبد الجبار السحيمي يستورق قصصها الطويلة في الواقع إعلامياً؛ بل نجد صدى امتدادياً قوياً لبعض هزيمها الستيني، في أضمومته الثانية «سيدة المرايا»(4) التي أوكل لي عبد الجبار ثقة تعهدها بالنشر، وأعترف أنه من شدة ما استبدت بي لذة الحكي في هذه القصص، ووجدتني

> **إن قراءة مجموعة «الممكن من المستحيل» وإعادة قراءتها، تعمل على إعادة انبجاس ذكريات الأعوام الخالية، أعوام الستينيات. التنورة القصيرة، الطالبة المثقفة، البنيوية، الماركسية، زوربا اليوناني**

أتنقل في فضاءاتها كالمسرنم خفيفا، حسبتني، أنتضي نعالا من ريح؛ وليس ذلك لأن القاص بلغ في رشاقة الكتابة وذكائها الجمالي، درجة تحويل القلم إلى مغزل لايدور إلا لينسج حريرا وليس ورقا؛ بل لأني استشعرت أن العوالم التي أحاطها الكاتب بعين التوصيف، هي أقرب مني ومن كل حملة القلم العاشقين للطقوس الثقافية في صالونات الفن والأدب، مما جعل إيقاع السرد يعرف في تسنمه المونولوغي والجدلي، بين شخوص هذه العوالم الكيميائية، طبقات يختلط في ملفوظها كلام الشارع بحديث المعرفة؛ ليكون عبدالجبار السحيمي، أحد السباقين القلائل ـ في مرحلة السبعينيات، للرقي بالنص القصصي جماليا، من ما يمكن وسمه بتطرف الإيغال في حمأة الهامشي ومحاكاة الواقع المعيش، لفظا ووصفا، دونما عناء تخييلي أو اجتراح متعدد لفضاءات تكفل للسرد التعدد الهارموني، وليس التدفق الخيطي فقط؛ وهذا ما اصطلح على سبيكته ـ كما في الرواية ـ بالقصة العالمة؛ يقول الدكتور محمد برادة في كتابته عن قصة «سيدة المرايا»، إن بناءها ينهض «على مراق تمتد أفقيا لتلملم أجزاء الصورة، وأجزاء الفضاء، ونبرة اللحظة ـ الكاشفة. لكن السارد، هنا، يعلن عن نفسه، فهو سارد ـ كاتب دعي لتدشين معرض لوحات الرسام المرحوم أحمد الشرقاوي بالدار البيضاء، لكن المعرض ثم العشاء في بيت المرأة صاحبة القاعة، ما هو إلا لحظة انطلاق لإعادة رسم سيرورة اجتماعية ـ ثقافة داخل مجتمع متعثر التبرجز، متداخل في تصنيفاته الاجتماعية. من ثم ذلك التراوح بين المقاطع التشخيصية والإرتدادات السردية، والحوارات، على اقتصادها، عنصر أساسي في البناء»(5)؛ المحتوم أن إحدى أهم التقنيات الجوهرية التي يستدعيها القص؛ هو ابتداع حكاية مشوقة تكون بمثابة الجاذبية التي تشد القارئ إلى أرض النص، ثم قد الوعاء اللغوي والأسلوبي القمين باحتواء صبيب هذه الحكاية؛ لكن هذا الأخير، لا تتحقق جدواه الألمعية، إلا إذا امتشق لغة اللقطة السينمائية التي تقول كل شيء بسرعة البرق، تاركة في ذهن القارئ من الإيحاء ما لا يحده تخييل؛ وذلك ما وسمه محمد برادة بالاقتصاد السردي الذي يعتبر عنصرا أساسيا في البناء القصصي ل «سيدة المرايا»؛ ولا يمكن أن نسدل الجفن دون أن نلحظ في تكامل عنصري الحكاية ووعاء

عبدالجبار السحيمي، أحد السباقين القلائل ـ في مرحلة السبعينيات، للرقي بالنص القصصي جماليا، من ما يمكن وسمه بتطرف الإيغال في حمأة الهامشي ومحاكاة الواقع المعيش، لفظا ووصفا،

السرد البرقي الذي يضمرها، أن النص لا يراهن بشدة على التواصل مع القارئ عبثا، إنما ثمة يد ثالثة تشد خلف الأستار بالمغزل القصصي؛ وهي يد عبد الجبار السحيمي الإعلامي، التي لا تكتب القصة من أجل اللغة فقط، بل نحتا لمعمار المعنى؛ وكأن القاص وهو ينفخ جاذبية الحكاية في أرض النص، يجزم على غرار الكاتب «ارون كيبدي فارغا». «لا يستطيع الإنسان أن يعيش من دون حكايات، فالحكايات تسمح لنا أن نقرب الجديد غير المعروف إلى تجربتنا الشخصية فهي تحاول تدجين ما نحن مهددون بفقدانه، إنها تعني الرغبة في إدماج كل narrativité تخفف من قلقنا. إن التسريدية –ما نراه في امتداد زمني له معنى قابل للفهم (بورخيس أسطورة الأدب ـ ص 167 ـ ترجمة محمد آيت لعميم، مراكش)؛ لنقل إن الأستاذ عبد الجبار السحيمي، على امتداد هذا الزمن، منذ مجموعته الأولى «الممكن من المستحيل»، لم تأخذه سنة إبداع، بل كانت عينه القصصية، سهرانة في دجنة الحبر ملء أرق التخييل، فالتقطت من لياليها الألف ليلية، أجمل الحكايات التي لا ميسم يمكن أن تحمله عنوانا إلا عبد الجبار السحيمي عاشق الحكاية. فهو كأي مبدع أصيل، لا يخرج على الناس بأي شيء، يكتب بعد صمت طويل تستدعيه ضرورات التأمل وجسامة الحدث ليمتزج في كلمه العمودي المتناغم مبنى ومعنى؛ الذاتي المصيخ عميقا لنبض الشارع، بالموضوعي الحكيم في إشهار الرأي مهما استوخمت نيوب عواقبه التي قد تكشرها السلطة؛ فالقارئ المغربي يجد نفسه في الكتابات الإعلامية بالتحديد لعبد الجبار السحيمي، ليس فقط لأنه يخط له ما يشبهه في مرآة المعيش، ولكن لأنه يتوسل بجسر جمالي خطير هو القصة القصيرة؛ ذلك أن كيمياء التعبير القصصي ذي الشحنة الانفعالية القصوى بل الروح القلقة والمتمردة ممزوجا بالصدق في حبك معادلة القضية، كل ذلك يأسر القلوب مهما أوغلت في الحجر.

هوامش

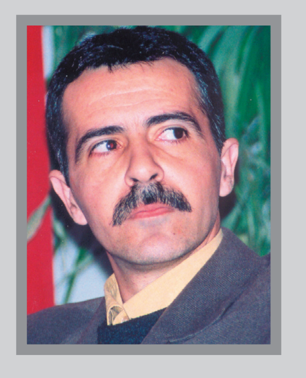
(1) كان أوفقير قد أوصى بتقديم الأستاذ عبد الجبار السحيمي للمحاكمة صحبة مدير جريدة «العلم» الأستاذ عبد الكريم غلاب، بعد أن كتب عبد الجبار السحيمي تحقيقا صحفيا عن أحداث أولاد خليفة في منطقة الغرب

(2) ترجمة للمجموعة القصصية «الممكن من المستحيل» إلى اللغة الفرنسية أنجزها الأستاذ فرانسيس غوان – Framcis Gouim، وصدرت بتعاون مع السفارة الفرنسية بالرباط، القسم الثقافي، عن دار Racines.

(3) الهدرة، أفعوان خرافي ذو تسعة تسع رؤوس

(4) عبد الجبار السحيمي، سيدة المرايا، قصص، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2007

(٥) محمد برادة، لغة الطفولة والحلم: قراءة في ذاكرة القصة المغربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1986. ص. 17.



هل نشعل النّور؟*

عبد الفتاح الحجمري

1

كل الذين كتبوا عن القصة بالمغرب مُبيّنين مياسمها التاريخية، من منظور خصوصية التكوين والصياغة الفنيين(1)، يجمعون على أهمية المجموعة القصصية الأولى لعبد الجبار السحيمي "الممكن من المستحيل"(2)، وذلك في سياق لحظات تطوّر السرد القصصي مطلع العقد الستيني وصُعدا، وهي اللحظات التي شهدت تبلور تصوّر للكتابة القصصية يتخطّى منظور الخاطرة والكلام المرسل، إلى تشكّل نص قصصي يرادف الواقع ويحاكيه، ويتناسب مع تلك الحقبة بما شهدته من تفاعلات سياسية واجتماعية؛ بما يعني أن تطوّر السرد القصصي

"نصوص السحيمي في سعيها لتقديم رؤية انتقادية للواقع وللعصر، لم تخطئ الموعد بناظم حكائي مركزي يعلي من شأن الحرية،"

اعتمد على "تجريب" أساليب جديدة من السرد، و"تحديث" أطر هذا النوع الأدبي بحسب اقتناع هذا الكاتب أو ذاك، وفهمه لجدوى الأدب ومسلّماته الفكرية والإيديولوجية المصاحبة.

من هذا المنظور، شكلت المجموعة القصصية الأولى لعبد الجبار السحيمي، مثلما هو الأمر كذلك في مجموعته الثانية "سيدة المرايا"(3)، واحدة من مجاميع تلك الحقبة التي راهنت على تمثل قيمة إبداعية لعلاقة الأنا بمحيطها، وفي سعيها لانتقاد. إن نصوص السحيمي في سعيها لتقديم رؤية انتقادية للواقع وللعصر، لم تخطئ الموعد بناظم حكائي مركزي يعلي من شأن الحرية، ويفضحُ المُزيف، ويلاحقُ

*مدخل موجز لإعادة قراءة قصة "الفاركونيت" لعبد الجبار السحيمي

حوادث الوقت ومصير الإنسان.
من هنا كذلك، انشغال عبد الجبار السحيمي بانتقاء بناء قصصي، لغة وأسلوبا وصورا، ينسجم مع طبيعة العوالم الحكائية دلالة ومدلولا.
يتوازى هذا الانشغال مع واقع تومئ إليه النصوص، واضح بالنسبة لنا، بخلفية أحداث اجتماعية وسياسية وبفعل عوامل تاريخية واقعة وممتدة من نهاية الاستعمار وإعلان الاستقلال، إلى تكاثر الخيبات مثل حمم متقاذفة أضحت لها أسرار اعتقالات وتعذيب وملاحقة.
يعتني السحيمي في قصصه برصد واقع يسوده الفقد والتذرّر، وتتماهى فيه الأحلام مع الجراح؛ فالكتابة هنا لا تستعلي على الواقع، بل هي صاعدة منه، كأنها تجميعٌ لأعمار متهالكة وشخصيات أعياها العثور على ملاذ، وقد حاصرها الضياع الذي أضحى رديفا لحالات وجودية فيها من التمرّد والاحتجاج والانتهازية شيء، ومن التعسف السياسي والاستبداد والوصولية شيء آخر.
بهذا الاختيار، لا تستند الحكاية في نصوصه القصصية إلى الإيحاء أو الرمز، بالرغم من أن عبد الجبار السحيمي يمتلك من ألاعيب السرد وألوانه الشيء الكثير، لأنها حكاية عادة ما تلتفت إلى الحاضر، ولا يهمّها الحنين أو الإحساس الرومانسي بالماضي مهما كان مشعا وأخاذا.

2

أعرض هذه الأفكار في مستهلّ صياغتي لهذا المدخل الموجز لإعادة قراءة قصة "الفاركونيت" لعبد الجبار السحيمي، بغاية تمثل بعض خصائص الكتابة القصصية لديه، وكذا استعادة ذاكرة قصة قصيرة ظلت شاهدة على حقبة معلومة من التاريخ السياسي والاجتماعي لحقبة السبعينيات الملتهبة.
كيف يمكن لكلمة واحدة أن تختصر تاريخ حقبة بكاملها ؟
ألأنّ قصة "الفاركونيت" لم تهتمّ بنمذجة بطولة مزعومة، واكتفت بمنحها لفكرة أضحت هي البطلة بتعبيرات بارودية تعرض لها القصة بطريقة تصاعدية وبنوع من الترتيب الدلالي؟
سأعود لاقتراح بعض عناصر الإجابة عن هذا السؤال بعد حين؛ أي بعد إعادة استحضار "أفقين نقديين" تأملا كتابة القصة وكذا العالم

يعتني السحيمي في قصصه برصد واقع يسوده الفقد والتذرّر، وتتماهى فيه الأحلام مع الجراح؛ فالكتابة هنا لا تستعلي على الواقع، بل هي صاعدة منه

القصصي لعبد الجبار السحيمي، وسيسهمان في توضيح وإغناء ما سأبسطه من تحليل في ما سيأتي من فقرات؛ أستهلهما بتصور للأستاذ أحمد اليبوري:

1. فقد أدرج في دراسته "تطوّر القصة في المغرب: مرحلة التأسيس" تجربة السحيمي ضمن القصة التأملية، وهي في نظره من صنف الإنتاج الفني الذي "ينطوي على عناصر التأمل في الوجود بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، لأنه تحديد لموقف من قضايا الفكر أو أحوال العصر" (4)؛ بهذا الاختيار، بيّن أحمد اليبوري أبعاد الدائرة الدلالية الكبرى الناظمة لمجموعة "الممكن من المستحيل" حاصرا إياها في قضية الحرية من جوانب عدّة، أهمها دورها في الحياة الإنسانية. من ذلك مثلا تعليقه على قصة "في منتصف الليل" حيث: "يبدو البطل مضطربا يضايقه كل شيء ويسعى للتخلص من كل شيء. وقد استطاع ذلك إذ أمكنه أن يقتل الذبابة، ويسكت الساعة، ويوقف قطرات الماء، غير أن حريته، رغم ذلك بقيت مقيدة إذ جسم زوجته يحاصره بدفئه ويخدره بما يتيحه له من لذات. فالجنس إذن في شكله البدائي أول عقبة في سبيل الحرية التي تتيح للفكر والشعور والخيال أن يحلق بعيدا عن المادة" (5). كما يؤكّد أحمد اليبوري أن أكثر قصص هذه المجموعة تدور حول الحرية بطريقة أو بأخرى، "بل إن عنوانها نفسه يشير إلى ذلك: فالمستحيل ليس إلا تلك الحرية التي تبدو في الأفق بعيدة المنال، لكنها ممكنة التحقيق بالإرادة والوعي" (6). وعلى ضوء هذه الملاحظة، يصف أحمد اليبوري الطريقة الفنية في هذه المجموعة القصصية التي وظف فيها السحيمي العديد من الأساليب التعبيرية أبرزها: الانتقال في بعض الفقرات بطريقة فنية من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب؛ وكذا الإكثار من المفاجآت المتقنة، كما يستهل أحيانا قصصه بأحداث غامضة مشوقة؛ فضلا عن استعماله الجمل القصيرة (7).

النصوص الأدبية تظل دوما مشتملة على معان ممكنة وأفكار متحركة وغير ثابتة، أي أنها نصوص تمتلك قدرة الانفتاح على قصد دلالي يمكن أن يشغل بال القراء في سياقات زمنية مختلفة.

2. الأفق النقدي الثاني وجدته عند الأستاذ عمر والقاضي وكتبه سنة 1972 عن قصة "الفاركونيت" بقصد إثارة الانتباه إليها، وليس القيام بعملية نقدية للقصة (8). ورغم ذلك، فإن المسلمات التي انطلق منها عمر والقاضي تبقى أساسية ومتجانسة،

وتستجيب للعديد من الأسئلة التي تجلّي الخصائص الفنية والدلالية لهذه القصة. معنى هذا، أن النصوص الأدبية تظل دوما مشتملة على معان ممكنة وأفكار متحركة وغير ثابتة، أي أنها نصوص تمتلك قدرة الانفتاح على قصد دلالي يمكن أن يشغل بال القراء في سياقات زمنية مختلفة.

ويبدو من المفيد اليوم، إعادة قراءة نصوصنا الأدبية في ضوء ما راكمته من رصيد نقدي يتيح التعمّق في التجليات المختلفة لمفاهيم الأدب والكتابة. للتدليل على هذا المقترح، ينطلق عمر والقاضي في قراءته لقصة "الفاركونيت" من ربطها بزمنها الأدبي، لمّا "كانت الدعوة إلى الاتجاه الواقعي هي أكثر الدعوات إلحاحا على الأدب العربي الحديث... فزمن "الفاركونيت" لم يكن يتطلب ذلك المثقف الذي يعيش على الهامش، مكتفيا بالتحليق أبعد ما يكون عن اهتمام مواطنيه. لذلك، نجد جميع مظاهر الحياة مسجلة في قصصنا: تناولت التخلف، الفقر، المرض، الظلم" (9).

فمنذ أواخر الستينيات و مطالع السبعينيات، تجلّت ملامح أدب طليعي

مع قصة "الفاركونيت" ، إذن ، نستعيد لحظة أساسية من لحظات كتابة القصة بالمغرب ، مع نصوص- معالم أذكر منها مثلا (لا حصرا): "الديدان التي تنحني"

توسّل بالبحث عن أسلوب جديد في الحكي بنسيج واقعي حينا، ورمزي أحيانا أخرى. وقد تعلّقت الواقعية بمفاهيم الالتزام والنضال والدفاع عن القيم الفاضلة؛ ولم يكن هذا التصوّر للواقعية ليجعل الأدب بوجه عام، ذيلا من ذيول السياسة، بقدر ما سمح له بتوفير أبنية سردية وألوان من التعبير أغنت فهم غرضية هذا الجنس الأدبي في ثقافتنا الحديثة. ولعلّ هذا ما أسعف عبد الجبار السحيمي، في تصوّر عمر والقاضي وفي قصة "الفاركونيت" حصرا، على تحديد "موقفه وعلاقته، ورأى أن من واجبه توضيح الأشياء في أذهان الجماهير. صحيح أن أي أثر أدبي لم يقم بثورة، لكن من يشك في أن بعض الروايات والأشعار لم تعتبر من بواكير أدب ثورة ما، وأن الأدب يستطيع أن يمهّد لتغيرات. لذلك، إننا نريد أدبا يحمل في أحشائه حلما بالتغيير"(10). وبعد وصفه للعالم الحكائي للقصة، ينهي عمر والقاضي تعليقه بهذه العبارات: "إن قصة "الفاركونيت" شهادة على الوضع المرفوض، ولا ضير إن أصبحنا نؤرخ "الفاركونيت"، فقديما أرّخ أجدادنا

بعام الفيل" (11).

3

مع قصة "الفاركونيت"،إذن، نستعيد لحظة أساسية من لحظات كتابة القصة بالمغرب، مع نصوص– معالم أذكر منها مثلا (لا حصرا): "الديدان التي تنحني" لمحمد زفزاف؛ "خديجة البيضاوية" لإدريس الخوري؛ "قصة تقليدية" لمحمد الأمين الخمليشي؛ "الغرباء" لرفيقة الطبيعة؛ "العين الثالثة " لأحمد المديني؛ " حكاية الرأس المقطوع" لمحمد برادة؛ "زينة" لمبارك ربيع؛ "الأوطوروت" لمصطفى المسناوي، "الرجل الذي وجد البرتقالة" لأحمد بوزفور إلخ....؛ في هذه القصص احتفاء بأحاسيس تستمدّها الشخصيات القصصية من فضاء عامّ، صنع هواجسها ومغامرتها، بها وعبرها تحيا القلق والتوتر، لكنها، في الآن ذاته، تحمل قيم التمرّد على الثابت والجامد والمبتذل في العلاقات والانفعالات. وكأني بهذه القصص وغيرها تغالب مختلف أصناف السقوط الذاتي والاجتماعي الذي طبع مغرب سنوات أواخر الستينيات ومطالع السبعينيات كما أسلفت.

لأمر ما لم ينشر عبد الجبار السحيمي

وكأني بهذه القصص وغيرها تغالب مختلف أصناف السقوط الذاتي والاجتماعي الذي طبع مغرب سنوات أواخر الستينيات ومطالع السبعينيات كما أسلفت.

قصة "الفاركونيت" ضمن مجموعته الأولى "الممكن من المستحيل"، بل احتفظ بها لمجموعته الثانية "سيدة المرايا"، وقد كتبت نصوصها كذلك خلال سنوات الستينيات والسبعينيات؛ مما يعني أن المجموعتين القصصيتين تنتميان إلى نفس الأفق التاريخي، ولعلهما،كذلك، محكومتان بنفس الاقتناعات والهويات النصية التي تجعلها وثيقة الصلة بقضايا المجتمع والفرد في ذلك الإبان وسالف العصر والأوان. من هنا بناء نصوص هذه المجموعة القصصية على عالمين متضادين: واحد قائم وآخر محلوم به تتطلّع إليه الشخصية القصصية لتتخطى خيبتها، أو لتحتمي من قسوة تفرضها رتابة الأيام، أو جبروت مستبد (كما هو الأمر مثلا في قصة "ما قبل الصحو وبعده"، وفي قصة "الرعب" كذلك.

تنفتح قصة "الفاركونيت"، التي يجعل منها هذا المقال محور تحليل وتأمّل، على هدير الفاركونيت التي توقظ سكّان العمارة، من بينهم رجلٌ وزوجته وطفلهما. يبسط السارد كيف يطلّون من النافذة ليروا كيف يترجل البوليس متجها نحو العمارة،

في حين يبقى آخرون في السيّارة: "قالت المرأة: إنّهم قادمون. ارتدِ ملابسكَ بسرعة. (ص12) (...) قالت المرأة بصوت مختنق: هل نضيء المصباح؟ قال الرجل: الأحسن أن لا نفعل حتى يطرقوا الباب. قال الطفل بصوت مختنق: إنني خائف. (...) وخيّل لساكني العمارة، أن أبوابهم كلّها بدأ ينهال عليها الطرق. (ص13) ... قالت له: أسمع بكاء آتياً من فوق. قال لها: نعم. انهضي الآن، واذهبي إلى أمينة... لقد أخذوا زوجها عبد الله. كان دوره هذه المرة"(ص14).

بالرغم من أن الشخصيات المحورية في القصة: الزوج والزوجة والابن والجار والبوليس لا تكشف عن هوية محددة، إلا أنها تمتلك "وضعا وجوديا" يجعلها لا تهتمّ إن كان ما يقع لها في تلك الليلة الهادئة يقوده التوقع والاحتمال، إلا أنها أضحت متيقنة من ضغط "وعي اجتماعي شقي" يلاحقها، ممزوج بارتدادات نفسية تعكسها علاقتها المتوترة مع العالم المحيط بها، وسطوة خيبة تلفها من كلّ ناحية. بهذا المعنى، لا تحمل شخصيات قصة "الفاركونيت" أقنعة، ولا تتوارى خلف ظلالها، لا تغدو أشباحا. بل بالعكس، إنها تتشبث بكينونتها وتحتمي بها من هشاشة واقع اجتماعي ونفسي ظاهر وجليّ.

وإذا كانت الحكاية في "الفاركونيت" تحتمل "قراءة مرجعية"، أي الذهاب من النصّ إلى خارجه، ومن التخييل إلى الواقع، فإن هذا التقاطع الخفي بين العوالم يستثمره عبد الجبار السحيمي ليجعل من هذه القصة تعبيرا عن "سردية المابين" أو "سردية العبور".

لهذه السردية علامات. أبرزها:

– أن أفق الحرية الذي تنشده الشخصيات (الزوج و الزوجة والابن وباقي سكان العمارة طبعا) منبعه شعور عميق بعلاقة الإنساني بالاجتماعي في بعدها القاهر والقاسي والمدمّر.

– أن وصف الإحساس بالمطاردة (كما هو الأمر كذلك في قصة "ما قبل الصحو وبعده") هو في أيضا وصف لوضع الكائن في زمن خشن.

بهذا المعنى، يتضح لقارئ قصص عبد الجبار السحيمي أن نصوصه الحكائية ذات رؤية فلسفية متعلّقة بجوهر الوجود الإنساني وهو ينشد قيم الحرية والمساواة والعالة والكرامة. وليس بالإمكان قراءة

"في كلّ قصة من قصص عبد الجبار السحيمي هناك محنة يعكسها قلق شخصياته الدائم في كشفها عن البعد الخفي للواقع في الحكاية."

نصوص السحيمي بمعزل عن هذه الرؤية؛ لأن نشدان هذه القيم يفتح القصص على خطاب المونولوج والبوح الأقرب في التعبير عن التصدّع الداخلي للشخصيات من جرّاء ما تحياه من مواضعات ومغامرات ورغبات.
ولا تجعل هذه الرؤية عوالم الحكاية في القصة ذات أسرار أو إشارات ملغزة، بل هي في العادة تشخيص للخبيء والفاجع والمبتذل.
في كلّ قصة من قصص عبد الجبار السحيمي هناك محنة يعكسها قلق شخصياته الدائم في كشفها عن البعد الخفي للواقع في الحكاية.
والواقعية عنده ليست تقنية في التعبير، إنها رغبة في كتابة "قصة الشعور" التي يتجاور فيها الممكن مع المستحيل، والحضور مع الغياب، وضياع الحب بجوار مشاعر الكبت؛ وبعبارة واحدة تجاور الهموم اليومية مع التردي الاجتماعي.
قال شاطوبريان ذات يوم هذه الحكمة:
"الكاتب الأصيل ليس هو الذي لا يقلّد أحداً؛ بل هو الكاتب الذي لا يمكن أن يقلّده أحد".
وعبد الجبار السحيمي واحد من هؤلاء...

هوامش

(1) أذكر على سبيل المثال بعض الأبحاث الجامعية لكل من:
أحمد المديني: فن القصة القصيرة بالمغرب، نشأته وتطوّره واتجاهاته، دار العودة، بيروت، 1980
نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، 1987.
عبد الرحيم مودن: الشكل القصصي في فن القصة بالمغرب، من بداية الأربعينيات إلى الستينيات، 1987.

(2) عبد الجبار السحيمي: الممكن من المستحيل، مطبعة الرسالة، 1969.

(3) عبد الجبار السحيمي، سيدة المرايا، دار الثقافة، 2007. وعليها تتمّ الإحالة في المتن.

(4) أحمد اليبوري: تطوّر القصة في المغرب: مرحلة التأسيس، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، 2005، ص 153.

(5) نفسه: ص 160، 161.

(6) نفسه: ص 161.

(7) نفسه: ص 162.

(8) وقد أعاد تقديم محتوى قراءته والتعليق عليه ضمن: تلقي القصة القصيرة، وقائع الأيام الثانية للقصة القصيرة، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب 2002، ص 159– 165.

(9) نفسه: ص 160– 161.

(10) نفسه: ص 163.

(11) نفسه: ص 165.

الفاركونيت



عبد الجبار السحيمي

هدير السيارة يزعج صمت الليل، لقد رست تماما، لكن هديرها ما زال يزعج الصمت، مدت المرأة يدها تحرك الرجل الذي ينام إلى جانبها. قال لها: إنني لست نائما. قالت: سمعت؟ قال: لقد جاء دوري إذن.

في قلب الليل يحدث ذلك، يقومون بزيارات خاطفة ويمضون سريعا... لكنهم يتركون آثارهم دائما.

كان كل السكان الآن قد أيقظه هدير السيارة. توقعوا ما هنالك، توقعوا ما سيحدث.

قالت المرأة للرجل الذي ينام إلى جانبها: هل سيقتحمون الباب؟

قال لها: إذا لم يفتح الباب فسيقتحمونه.

قالت له: لماذا لا يأتون في النهار؟ لماذا يتسترون بالظلام دائماً في مثل هذه العمليات؟

أيقظ هدير السيارة الطفل الذي عمره سبع سنوات، فتح عينيه في ظلام

> بدأ لغطهم، في الخارج، يعطي علامة على أنهم سيتحركون الآن. هدير السيارة توقف. الذين أطلوا من خلال الظلام على الشارع، رأوا السيارة الكبيرة تطفئ أنوارها

الغرفة وظل ساكنا.

بدأ لغطهم، في الخارج، يعطي علامة على أنهم سيتحركون الآن. هدير السيارة توقف. الذين أطلوا من خلال الظلام على الشارع، رأوا السيارة الكبيرة تطفئ أنوارها.

في الغرفة الصغيرة تتردد أنفاس الثلاثة منتظمة. بدأ يفكر ماذا سيفعل، وكان اللغط مستمرا في الخارج، والذين كانوا يطلون من فجوة النافذة رأوا سيجارة يشعلها أحد ركاب السيارة.

الآن عرف الجميع أنهم قد تحركوا، فقد سمعوا صوت الأحذية الثقيلة تضرب الرصيف. الذين كانوا يطلون من النافذة متسترين بالليل، رأوا أصحاب السيارة الكبيرة قد انقسموا، أربعة منهم في الطريق، وثلاثة آخرون ظلوا داخل السيارة، اثنان منهم كانا يدخنان. قال الرجل: الأفضل أن ألبس

الجلابة. قالت زوجته: ضع تحتها معطف الصوف. قال الولد الصغير: خذ معك جميع مسدساتي، إنني لا أريدها الآن. قال الأب: لا... دع لك مسدساتك.

قال الولد: ستشتري لي غيرها في (عاشوراء).

قالت المرأة: إنهم قادمون. ارتد ملابسك بسرعة.

قال الطفل : يكذبون علينا في المدرسة.

قالت المرأة: هل سيعذبونك ؟

قال الرجل: إنهم لا يشاورون في هذا الأمر.

كان الأربعة قد وقفوا الآن أمام باب العمارة تماما، رفعوا عيونهم إلى النوافذ، كان أحدهم يتحدث، ضحك الثلاثة الآخرون، بكى الطفل الصغير.

قال الرجل: ألم تقل لي إنك لن تبكي؟ لم تقل المرأة شيئا، كانت قد جلست على حافة السرير، وكان الظلام يخفي عيونها. ورأى الذين كانوا يطلون من النافذة أن أربعة تقدموا الآن إلى العمارة، هاهم يدخلون، بدأت أقدامهم على الدرج تعطي الصدى. أطل الرجل. قال لزوجته: إنها فاركونيت.

قال الطفل: إنني أرى كثيرا منها قرب المدرسة. قالت المرأة: هل ستفتح لهم الباب؟ قال: نعم. هل ستطلب منهم مذكرة اعتقال؟ قال: إنهم لا يعطون في العادة أي تقرير عن عملهم. قال الطفل: هل سأذهب في الصباح إلى المدرسة؟ قال الرجل: نعم بالطبع. قالت المرأة: هل أخبرهم في العمل؟ قال الرجل: نعم، أخبري لطيف وحسن، لا تحاولي أبدا أن تكلفي محاميا بالقضية. المحامون لا يفعلون شيئا في الحقيقة في مثل هذه القضايا. تساءلت المرأة: سيسمحون لي بزيارتك؟

قال: سيقولون إنهم لا يعرفون شيئا. وكانت الخطوات تترك صدى مزعجا على الدرج. كان الرجل قد أكمل الآن ارتداء ثيابه. أشعل سيجارة في الظلام. قالت المرأة بصوت مختنق: هل نضيء المصباح؟ قال الرجل: الأحسن أن لا نفعل حتى يطرقوا الباب. قال الطفل بصوت مختنق: إنني خائف. اقترب منه الرجل، أخذه من سريره الصغير، وضعه إلى جانب أمه. وخيل لساكني العمارة أن أبوابهم كلها بدأ ينهال عليها الطرق.

لم تعد تسمع أصوات الأحذية على الدرج، لكن صمت الليل، كان ينقل أصوات حوار تتخلله حركات عنف. الذين كانوا لا يزالون يطلون على الشارع رأوا سكيرا قادما يترنح. أخذ السكير يغني: "الزربية المغربية فلْعالم كلُّو مشهورة".

وكانت الخطوات تترك صدى مزعجا على الدرج. كان الرجل قد أكمل الآن ارتداء ثيابه. أشعل سيجارة في الظلام. قالت المرأة بصوت مختنق: هل نضيء المصباح؟

تجاوز السكير سيارة الفاركونيت التي كانت مطفأة الأضواء... السكير لم يلاحظ أن ثلاثة يوجدون بسيارة الفاركونيت. توقف قرب الحائط وعاد يردد نفس مقطعه: الزربية المغربية فلعالم كلو مشهورة "أَوْلاَ يْلاَّهْ".

بدأت الأقدام تتردد على الدرج من جديد. وفي الشارع أحست الكلاب التي كانت تبحث في قمامات الأزبال بحركة الأقدام والأصوات فأخذت تنبح. قالت المرأة وهي تتنهد: ربي يأخذ حقنا منهم.

قال الرجل: اسكتي، لم تعد الأقدام بعيدة عن الباب.

قال الطفل: سأقول للأولاد في المدرسة. لقد قال لنا عزيز إنهم أخذوا أباه أيضا.

قالت المرأة: هل ستلتقي به؟

هدرت السيارة من جديد. ركب الآن خمسة من الناس، الأربعة الذين صعدوا إلى العمارة، ومعهم آخر. رأى ذلك الذين كانوا يطلون من نافذة العمارة المقابلة. أشعل النور في بيت بالعمارة. عاد الرجل ليجلس على حافة السرير قريبا من زوجته ومن ابنه. قالت له: أسمع بكاء آتيا من فوق. قال لها: نعم، انهضي الآن واذهبي إلى أمينة... لقد أخذوا زوجها عبد الله. كان دوره هذه المرة.

وانطلقت سيارة الفاركونيت من غير أن تشعل أضواءها.

حدث ذلك في زمن كان اسمه الجنرال أوفقير ورجاله.

24/03/1972

أشعل النور في بيت بالعمارة. عاد الرجل ليجلس على حافة السرير قريبا من زوجته ومن ابنه. قالت له: أسمع بكاء آتيا من فوق.

عبد الجبار السحيمي

ملحق 2(*)



1 ـ ألبوم ببعض صور الأديب

2 ـ كتابات مخطوطة لعبد الجبار السحيمي

3 ـ صور أغلفة مؤلفاته

(*) نشكر أسرة الأديب القاص عبد الجبار السحيمي إذ وضَعتْ رهن إشارتنا ، بمبادرة كريمة من الأستاذ محمد العربي المساري، بعضاً من صور الأديب وكتاباته غير المنشورة، اخترنا منها مادة هذا الملحق.



من اليمين إلى اليسار : أحمد اليبوري، عبد الجبار السحيمي ، خناتة بنونة



من اليمين إلى اليسار : محمد عز الدين التازي، عبد الجبار السحيمي ،
أحمد المديني



عبد الجبار السحيمي



من اليمين إلى اليسار : عبد الجبار السحيمي ،محمد الهرادي، عبد الغني أبو العزم، محمد الأشعري، محمد الدغمومي، عبد العلي الودغيري، محمد عنيبة الحمري، عبد الحميد عقار، سعيد يقطين



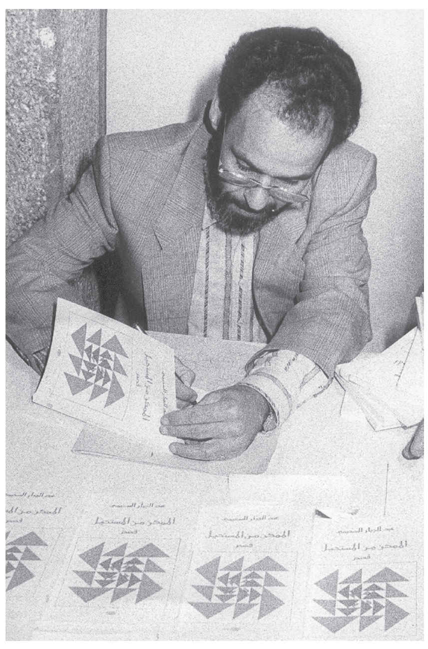
من اليمين إلى اليسار : أبو بكر القادري، عبد الجبار السحيمي



من اليمين إلى اليسار : عبدالكريم غلاب، عبد الجبار السحيمي ،
مبارك ربيع



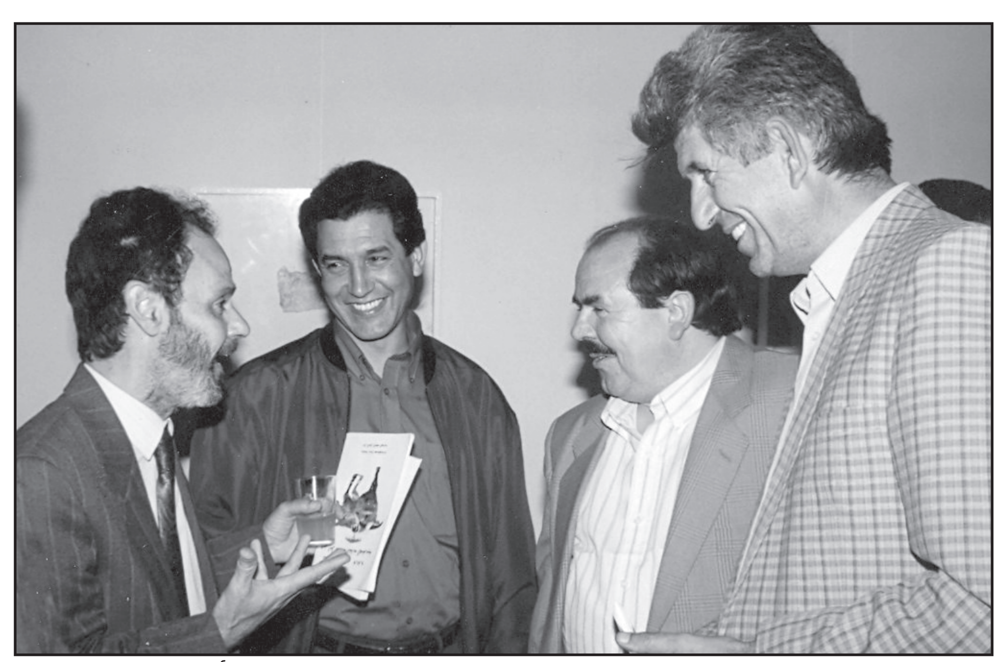
من اليمين إلى اليسار: عبد الجبار السحيمي ، محمد برادة، محمد العربي المساري (مرحلة تأسيس مجلة للقصة والمسرح)



عبد الجبار السحيمي في حفل توقيع الطبعة الثانية من مجموعته «الممكن من المستحيل»



من اليمين إلى اليسار : عبد الجبار السحيمي، د. نجاة المريني



من اليمين إلى اليسار : واصف منصور، عبد الحميد عقار، أحمد لمسيح
و عبد الجبار السحيمي ،

- الموسيقا أيضاً يتكلم ، لكننا لا نسمعهم .

- كلما تدفق القلب : كان دافئ القلب .

لو أردت أن أختصر في جملة صغيرة قصيرة ، لقلت عن الكلمة التي لا يكون لها معنى إلا لشكلها يعتمها معه .
إنه : إنسان دافئ القلب .

عطر الزمن وحده لا يزول . نحن الآن بعد أكثر من عشرين عاماً ، نلتقي من أجلك ، ونلتقي مع الحب . لأن عطر الزمن وحده لا يزول .

لم نفتقدك كثيراً ، كأنك تعيش بيننا ووجهك يستحضر كذلك لأنك أبداً برفقته الحب

30

أوراقا من دفاتر ابني لا ينسى

الفكر الاستقلالي ينطلق من حقيقة أساسية، وهي أن الإنسان المغربي ليس بلا جذور، وأنه لا يشكو مثل إنسان بعض المجتمعات البدائية، من أي فراغ عقائدي أو إيديولوجي بحيث ينبغي أن نستورد الإيديولوجيات لنملأه.

الإنسان المغربي كان بكيان متكامل ماديا وروحيا معاً. ~~وطالما~~ حاول الاستعمار امتلاك هذا الكيان، عن طريق تمزيق وحدة الوطنية والترابية، وتمزيق وحدته الروحية التي تتجسد في الإسلام عقيدة ومفهوماً وسلوكاً، وفشل الاستعمار دائماً، لأن هذا الكيان ليس مصطنعاً أو بغير جذور وعميق في تاريخ هذا الشعب.

فالاستقلالية عن مكوناتنا في داخلنا، نحن لنا تراث، ولنا أصالة، وإذا كنا لسنا منغلقين على أنفسنا، فلا يعني ذلك أن أي فكر أجنبي يجب أن يقتلع جذورنا ليحل محلها.

ولذلك فنحن مع المعاصرة والتجاوب العصرية. نحن مع المعاصرة كلياً متكاملا قائم الذات متفاعل مع العصر ومنفعل به، حقاً، ومؤثر فيه.

لسنا مع العصرنة بمعناها السطحي، المظهري

كانت وتستمر باصالة

ذاكرة الأيام

رجال المغرب الذين لا يذكرونا

كل الرباط تعرف سي الحجوجي المدور رحمه الله.
شخصيا، صحبت أبي في مسيرة صلاة
الاستسقاء وجبر الفقيه سي الحجوجي
المدور أعلم بشيء يفيد أن السماء
ستستجيب وأن الأمطار ستنهمر على
الأرض. فالرجل يعرف في كل المدينة
بالفضل والطيبوبة وفعل الخير والتواضع
والبعد عن المظاهر.
كان من حسن حظي أن والدي رحمهما الله
أخذاني إلى كتابه وبعد الكتاب
الذي سيتحول إلى المدرسة المعطوية (?)
الذي أصبحت مع المدرسة المحمدية،
وهما متقاربان، مدرسة عصرية
تطمح للتدريس فيهما خيرة
الأساتذة ومن الذين درسوا
بالمدرسة المحمدية الدكتور محمد
برادة، ومربيا شقيقه عبد [illegible]
[illegible]، ومن المدرستين معا
كان الانتقال إلى مدارس محمد
الخامس، حيث الباكلوريا ومعهدة (?)
اللغة بعيدة خارج المغرب، برادة إلى
مصر، الرايس إلى سوريا، لكن
هم الذين درسوا في سوريا، ولذلك

كنت

يتقدم المسيرة

وعبد الغني أساطين (?) وذويهم أساطير (?)

السويقة

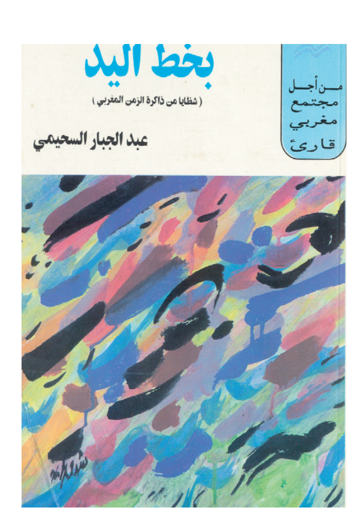
والسيدة ثريا الشرقاوي والمرحوم العربي (?) [illegible] وكانت أصغر تلميذة المدرسين (?)

أحمد





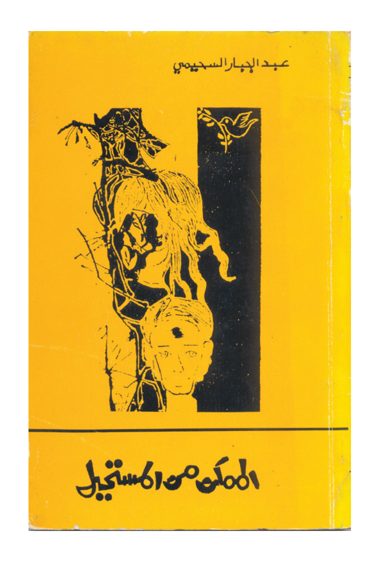
مجلة
للقصة والمسرح
٢
تقرأ لهؤلاء:
كاتب ياسين
ادريس الخورى
ابراهيم السولامى
عبد القادر السميحى
صبرى احمد
محمد السرغينى
محمد العربى الخطابى
الثمن
1,50



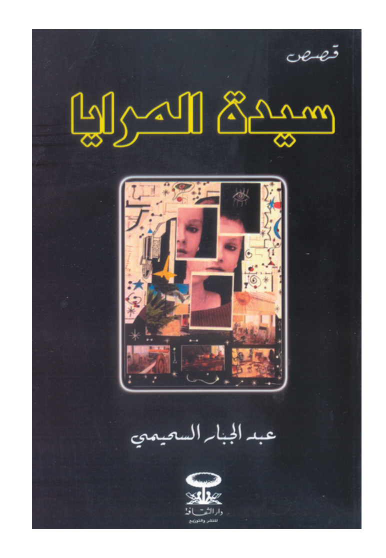
بخط اليد
(شظايا من ذاكرة الزمن المغربي)
عبد الجبار السحيمي
من أجل
مجتمع
مغربي
قارئ



مجلة
للقصة والمسرح
١
تقرأ لهؤلاء:
محمد برادة
عبد الجبار السحيمى
محمد العربى الخطابى
عبد الرفيع الجوهرى
محمد العربى المسارى
أتورين
يناير
١٩٦٤
الثمن : ١,٥٠ درهم



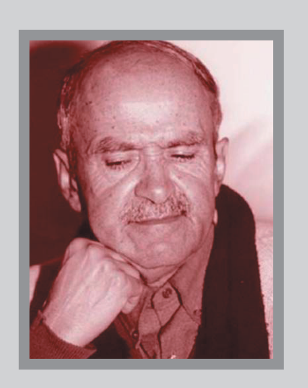
عبد الجبار السحيمي
الممكن من المستحيل



قصص
سيدة المرايا
عبد الجبار السحيمي

شعر

وَلَكَ السَّلاَم



العزيز الراحل محمد بنعمارة

عبد الكريم الطبال

أَمُحَمَّدٌ
أَرْثِيكَ
أَمْ أَرْثِي الذِي يَرْثِيكْ؟
نَجْمُ المَنَارَةِ
غَامَ
فَالْتَبَسَ الْيَقِينْ
مَاذَا سَيُجْدِي
أيُّ مِجْدَافٍ هُنَا
فِي التِّيهْ ؟
أَمُحَمَّدٌ
أَنا هَاهُنَا
وَرَقٌ وَرِيحْ
مَا لِي بِسَاطٌ
أَمْتَطِيه
وَلاَ عَصَا
فَأَشُقُّ هَذَا البَحْرْ
أَمُحَمَّدٌ
يَا بَعْضَ ضَوْءِ النَّايْ
يَبْقى فِي ظَلامِ الفَقْدْ
حَتَى لَوْ يَطُولُ اللَّيْلْ

"يَا بَعْضَ ضَوْءِ النَّايْ
يَبْقى فِي ظَلامِ الفَقْدْ
حَتَى لَوْ يَطُولُ اللَّيْلْ"

أَمُحَمَّدٌ
يَا بَعْضَ سِرِّ الْمَاءْ
يَبْقى فِي سَحَابِ القَلْبْ
حَتَّى لَوْ يَجِفَّ البَحْرُ
أَمُحَمَّدٌ
إِنْ غِبْتَ عَنَّا
لَمْ تَغِبْ فِينَا
فَأَنْتَ كَمَا نَشَاءُ
نَرَاكَ
فِي فَرَحِ اللِّقَاءِ
وَفِي تَبَارِيحِ الفِرَاقْ
أَمُحَمَّدٌ
مِنَّا السَّلاَمُ إِلَيْكَ
فِينَا
فِي "الْحَدَائِقِ"
فِي القَصِيدَةِ
فِي سَمَاءِ الله
طَيْراً عَبْقَرِيّاً
لاَ يَمُوتْ.

شعر

شُرْفَةُ الأطلَسي

Balcón atlantico

إدريس علوش



أَستندُ على عَينِي
مِنْ هذا الذي لا يرَى
هذا المحالَ الذي يَستَحيلُ
في مُفْترَقِ الأُفُقِ
غباراً
أو شبَحًا بِلا طَيفٍ
ساعةَ اليقين
وجزرًا تَنْأى – هكذا – عن الماءِ
وَتلْعَنُ اليابِسَهْ.. !

يَا أَيُّهَا الأطْلَسِيُّ
يا حَاذِيَ العِيسِ
في منمنماتِ الصَّحراءِ
و بيَارقِ الجريدِ
يَا أَيُّهَا الجوهرُ الملتبسُ
في أوْتَارِ الجَسَدِ
يَا أَيُّهَا الوُجُودُ المحالُ
على تَنَاقُضِ
الأشياءِ

يا سبطَ سُلاَلَةٍ تَحْتَمي بِالدَّوَالي
مِنَ الخريفِ وَ الأسطورةِ و الفُصُولِ
وَالحيتانِ و المنَارَةِ و المرَافِئِ
وَالحُروبِ و السرَّابِ و الذَّاكرَةِ
والملحِ وَقَيْظِ الظَّهيرَةِ
وشكلِ الأفُولِ
والغُرُوبِ
وَتجَاعيدِ الوَجْهِ
ومَرَاسِي السفُنِ
والتاريخِ
مَعاً..!

يَا أَيُّهَا العَدمُ المبْتَلَى بفزْيَاءِ
ذراتٍ تحَاكي الحصْنَ
وعمراناً سَائِباً
يأْسُرُ الشَّجَرَ
وَفَيْضَ الهوَاءِ...

"يَا أَيُّهَا الأطْلَسِيُّ
يا حَاذِيَ العِيسِ
في منمنماتِ
الصَّحراءِ
و بيَارقِ الجَرِيدِ
يَا أَيُّهَا الجوهرُ
الملتبسُ
فِي أوْتَارِ الجَسَدِ"

مَنْ يَجْرُؤُ غَدَا " دون كيخوت "
أنْ يَسْتَلَّ اسْتِعَارَةَ سَيْفِه
قريبًا مِنْ طَوَاحِين العَوْلَمَةِ
وَيُصَارِعَ كُلَّ هَذِه الحَضَارَاتْ .. ؟؟
حَدَّثَنِي نَقَّارُ الوَقْتِ فِي غَفْوَةٍ
وانْسَابَ فِي السؤَالِ
يَذْبَحُ عَقَارِبَ سَاعَتِه
ليسَ بِالحرُوبِ وَحْدَهَا يجْبَى الكَائِنُ
كانتْ يَافطَةُ الجُرْحِ إلى جوَارِي
مُعَلَّقَةً فِي تَلِّ السَّمَاءِ
فيمَا السَّلاَمُ نَدِيمِي
ظَلَّ مَشْدُودًا إلَى اللاَّمُتَنَاهِي
يَنْفُضُ غُبارَ الأزمنة
عن طائرِ الفينيق
وَعَنْ حَوَاشِي فَرَاغٍ
توغلتْ فِي الهدْمِ
والوِشَايَةْ..!

أحْتاجُ الآنَ
لخطوات تهجُرُني نَحْوَ المدَى
لِسَاحِلٍ يَشُدُّني إِلَى البَحرِ
ومَدِّ المحيطَاتِ وَ شوَاطِئِ
تصعقُ العَيْنْ
بلمعانِ الفَيْرُوزِ
وَوَمِيضِ المرْجَانِ
لمسْكَنٍ صَغِيرٍ فِي بَطْنِ الحوتِ
يجوبُ مَتَاهَاتِ الكونِ
وَأرْخَبِيلاتٍ تحْتَ المتَخَيَّلِ
على التيهِ في مجهولِ

أحْتاجُ الآنَ
لخطوات تهجُرُني
نَحْوَ المدَى
لسَاحِلٍ يَشُدُّني إلى
البَحرِ
ومَدِّ المحيطاتِ
وَ شوَاطِئ
تصعقُ العَيْنْ

الخرائطِ
وثمالةِ الجغرافيا..!
لامْرَأَة
تَسْتَوْطِنُ الحوَاسَ
وَتقْبَعُ هَادِئَةً في شُرْفَةِ الأطْلَسِيِّ
تَنْسجُ مِنْ خصْلاَتِ شَعْرِهَا
أوْتَارًا لنَبْضِ الموسيقَى
وَتحْضُنُ الكَأْسَ بَيْنَ حلمَتَيْهَا
سَاعَةَ الإفْتتَانِ
تُشْعِلُ لـ " إيروسَ" الشَّمْعَ
في كُلِّ لَيْلَة
وَتهِيمُ فِي عَرَائشِ العَرَاءِ
حُورِيَةً تَرْقُصُ

..حَدَّ الهذَيَانِ
عَلَّ الذِّئْبَ يَغْفُو في فَرْوِهِ
وينْسَى إشَارَاتِ المرُورِ
وَدُولاَبَ الشُّؤُونِ المعتَّمَةَ
في سجلِّ القيَامَةَ
وَمَسَالِكَ مَمْلَكَةٍ مُفْتَرَضَةَ
فِي أسْرَارِ الغَرِيزَةِ
وَدَمِ البَقَاءْ ... .../.

شعر

القفص

أمينة المريني



"نزوحاً من فتنة الظلِ. . ."

سَكَبتُ بوحيَ ثجّاجاً على الورقِ
فأورق الحبرُ من آهي ومن حُرقي
من كانَ مثلي على الآبادِ في قفصٍ
بالٍ صقيلِ غريبِ الغوْرِ والغسقِ
يُفَجِّرِ البحرَ من جنبيه مصطخبا
ويركبِ الوجدَ توّاقاً إلى الألقِ

تضيقُ صفاتي بلون الترابْ
وتتسعُ المفرداتُ لشوق الإيابْ...
ولابد من خطوة لاحتواءِ المَدَى..
ومِن فكرةٍ تنتشي كالندى...

أطل على عطشِ الطين من أُفْقِها...

وأُنبتُ في الروح من مائها...

روضَة تتقمصُني.. في اليبابْ..

****

هنا في سديم دروبي

أَلُفُّ بِخُرْمِ المدارْ

تدور أنايَ على نونه

ليلَهُ والنهارْ...

وأرسبُ في قعرِ طيني

بقايَا غبارْ...

ورجَع نحاسٍ...

تُرَقِّصُه الريحُ...

دعْها حبيبي...

لتحفرَ اسمَ الغريبِ

على قفصٍ من نضَارْ..

وما يفعل القيدُ... ما يفعل الوقت

يهزمه ظلُّ هذا الجدارْ...

****

هنا فيه أخفي منَ الحُلْم

نورسةً للرحيل

وفجراً يُهيئني لنزوحٍ عَصِيٍّ...

طويل........ طويل.........

هنا فيه أرسم وجهي المحالَ الذي أشتهيهْ...

ولونَ وشاحي الغريبَ الذي أصطفيهْ...

******

أنـا من أتـى من أقـاصي اليبـابِ

سُلالـةَ ظِلّ على شجرِ الحـالمينْ...

وسِرْنـا نُعلِقُ هـامـاتِنـا بين مـاءٍ وطينْ...

ويرفلُ في حلْمنـا

النجمُ والبحرُ

والشرقُ والغربُ

لا شرقَ لا غربَ لا نجمَ

غيرُ الذي سكبَ الوقتُ في القفصِ اللَّوْلَبِيّ الحزينْ...

****

لنـا فيـه أمسٌ بعيدٌ

ويوم وحيد وغدْ...

نسافر فيه إليه ومنه على رَعْشَةٍ في الجَسَدْ...

ونسهر فيه مع العـابرينَ...

على تلـة الذاكرهْ.......

لنسلوَ مـا يفعلُ السيفُ

بـالوجهِ والخـاصِرَهْ...

وقد نملأُ الكأسَ أنشودةً من بَرَدْ...

فنمضي ولا يرتوي من نداهـا أحدْ...

****

ونخضَرُّ........ نصفرُّ سنبلةً للرياحْ..

فيرتطِم الصمتُ

فوق الرخام المُبَاحْ.......

****

ولو خُيرِّ الروحُ ما كان في قفص من خرابْ...

يشيعه النجم نحو سريرِ الغيابْ...

ويسكُنُ خلفَ وجوهٍ بلَون الفصول...

غريباً......

ليَمْرُقَ في نيزكِ للأفول....

****

ولو خُيرِّ الرُوح كان رحيقَ عنبْ...

ليُعْرَفَ ما تفعلُ الكأسُ عند الطربْ...

وكان عراجينَ ضوءٍ على سُرُرٍ للغرامْ..

وكان هديلاً على سِدْرةٍ لِليَمَامْ....

****

وروحي أنا سافِرٌ في منافي رؤاهْ...

يُسافِر في نفسه نافِراً في صَدَاهْ...

وينساب منه حنينٌ

كَمَسّ الكمانْ...

هنا أو هنالِكَ يُشعلُ

حِسَّ المكانْ....

وحدسَ الزمانِ

على كوثرٍ غارقِ في الصَّلَاهْ

ليَخْرِجَ من ليله والنهار

إلى آخَرَيْنِ وراءَ مَجازِ الستارْ...

****

ولي في استعاراتِ روحي

شرابُ الفناءْ...

نديمِيَ ضيفِي على سُفْرَةٍ من ضياءْ.....

وما صَدّنِي عنكَ خالٌ وخدٌّ

ولا قفصٌ من دُجىً وزَبَدْ....

وعندي خيالٌ رشيقٌ يفر إليكْ..

ويَسْكرُ بالحسن من وجنتيكْ....

فأرْخِ الحجابَ الذي بيننا

سيخرقُهُ العشقُ في كأسنا

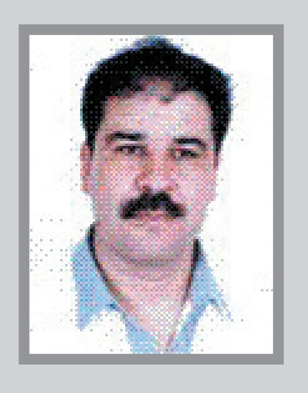
وألقِ قميصَك فوق الجفون

لعليَ أكشفُ سرَّ الفتون.......

إفران - يوم 28 ـ 6 ـ 2009

في لغتي نمت الصدفة

يحيى عمارة



سلكت روحي طريقا
في صديق يعلن الأسرار ليلا
حولها كان يقول البيت في كل اتجاه.
أنت شمسي في غيوم العين
كلما زاغت يدي عن كأس ظني
صب ظبي ريقه في بئر ذاتي
فاختلجت كلماتي
غيرت فستانها ، عمدا لغتي
فاشتكى عشقي من الحرف الحرون
ما قرأت الآن من مجراي هو البدء
ياسيدتي
ألهمني حلمك حتى
هتفت صبوته اليوم
ما أروع تلك الهاوية ؟
في لغتي نمت الصدفة
من محفل لقياك
مرة يكبر ريم
بين عشب الصدر وشط الجراح
مرة يبكي حبيبي
عن ذراعي أصبحت مفقودة
وسط حروب باع فجري

ياسيدتي
ألهمني حلمك حتى
هتفت صبوته
اليوم
ما أروع تلك
الهاوية ؟
في لغتي نمت
الصدفة
من محفل لقياك

كل جماله فيها .
ليس لي غير صديق
عانق الظل الذي كنت أنا فيه
ولم يترك قميصي لقمة للاخرين
لم يدع أجمل أشعاري
تقدم
قافية لسلاطين يخافون من البرق
لكي يستنشقوا بحرا بعيدا
عن نخيل .
أو تكن مثل القناع
يرتديه العصر وهما.
هكذا جمجمتي
عرش الركوب
علمتني.
خذ عناقيد الأسى من فقرنا
وزع ظلالك
بين من شردهم ذئب الفلوات .
من دموع الشجر الهارب
فوق سجيل البحار

نقشت عصفورتي
دائرة من مللي
من صخرة الأمس
نقشت تمثالها بالجن
أنت يا زمني،كم كنت من الساجدين
وبحزن لم تكن تعرف
عروش الأمكنة
فبأي الذنب تكذب
ما تبقى من وجودي
أنت سميت حروفا وبغير ماء
وتركت الفوضى سيفا يقطع
بين أطفال بلادي فاكهتي
كانت الموت ترش الطير
بالمعنى لكي يسقط
في منطق منفى الطين
كانت حجب الناس
بسحر الخمر
مثقوبة فكر
بلدتهم ضفدعة خربشت ديوانها
بالساسة
باحتمالات المنجم
مخرت باخرة الذات جغرافية الشعر
لا تكن كالسند باد المندهش
بانكسار النهد في مرآة عفريت
ربما يمنحك الماء هدوء البحر بعد الريح
كي تكتشف الوجد .
أكلتني من فمي قبرة الحلم
وقالت لي خذ الريش من الأنثى
لكي تتنبأ بجحيم فوق أرض

شهوة حرب نصفها مجنون نصفها الآخر مقتول بين عمر الدهشة والانتظار وطني يبحث عن موقع بحره في ذاكرتي

أصبحت من كثرة الغرقى عجوزا
يهرب النورس منها كلما حط أيلول
صراخا في سماء التاريخ
ذلك اليوم ،تشردت على عطر الفراش
كالحصان النافر المجروح من كلكله
الأتي في خمارة امرئ القيس
كنت في أوراق ذهني أقرأ الألغاز
وهي الخنجر الساكن أحشائي
مرة قهوة هذا الفجر يا عاشقتي
كيف يرضى العالم الغافل عن
شهوة حرب
نصفها مجنون
نصفها الآخر مقتول
بين عمر الدهشة والانتظار
وطني يبحث عن موقع
بحره في ذاكرتي
هل بعصا موسى سيلغي
خوفها من ظمأ الأجوبة المستقبلية
أو تقول اخسأ
وكن
جلستنا في كل جمع لايسافر في السؤال .

بِعكس العين

فاطمة الزهراء بنيس



ليس هياما
ما يهمسُ به السرير
في أذن الوسادة
المجلوّة بالجنوح
نحو الأقاصي
هو لسان الليل
يتهجّى
وحشة الغرفة

ليس رذاذا
ما يتراءى
للعطش الراقد
في رحم الشجرة
هو خطأ سماوي
ينسابُ غيما

ليس هواء
ما يتسرّب للعصافير
من خرم أعشاشها
هو صفير الخيل
يجتاح
الكائنات

"
ليس هياما
ما يهمسُ به
السرير
في أذن الوسادة
المجلوّة بالجنوح
نحو الأقاصي
هو لسان الليل
يتهجّى
وحشة الغرفة
"

الأكثر حلما

ليس هلالا
ما يحجب الشمس
عن زبد البحر
و يوهم الأرض
برونق الكسوف
هو قوس قزح
يرثي
صمت الحقول

ليس رحيقا
ما تنثُرهُ
الورود إذا قطفتْ
هو سؤالها الوجوديّ :
بأيّ ذنب وُئدت؟

Fatima_bennis@yahoo.fr

شعر

تَدَابِيرُ المَدِينَة الزَّرْقَاءْ
(هُوَ الذي رَأى كُلّ شَيْء)

عبد الحق بن رحمون



إلى الشاعر سعدي يوسف

(فالإله شمش يحب جلجامش

وقد وهبه الحكمة آنو وانليل وايا

وقبل أن تأتي أنت من الجبال

كان جلجامش يراك وهو في الوركاء)

* ملحمة جلجامش

-1-

مَا أقرَبَ الحَياةَ فِيكِ لمَّا يَتَكَلَّمُ المَاءُ،

قومِي يَا فَرَاشَةَ الجِبَالِ وَاحْضُنِينِي فِي بَهَاءِ الحَيَاةْ

مَا أبْعَد مَسَافَةَ الحُبِّ، تَجِدُهَا بِمَلمَسِ

غَصَّةِ نَجْمَةٍ فَيْحَاءْ. تسَبِّحُ مِنْ مَوْقِعِهَا.

أيٌّ صَوَاب تَقْترِفُهُ العَيْنُ إنْ خَلعَتْ عَنِ البَهَاءِ

أزْرَارَ قمِيصِهَا وفِي اليَدِ حَشِيشَةٌ حُقُول حَجَرِ البِدايةِ.

مِنَ الصَّخْرِ تَنْهَضُ. وَفي الاكْتِشَافِ المُبْهِرِ تَتَّضِحُ الكَثِيرُ مِنَ الأَعْشَابِ.
كُنْتَ طِفْلا قَبَضْتَ بِإِصْبعكِ عَلى مَنْبَعِ قِطَافِ عِنَبٍ،
غَرَسْتَهُ أَعْلى مِنَ الهواءْ.

–2–

الرَّمَادُ يَتلوَّى في مَرْحَلةٍ ظَاهِرَةِ التَّكْوِينْ وَتَتبَدَّى
شَعْبِيَةُ جَوَاسِيسٍ تَخَفَّوْا وَرَاءَ صَخْرٍ هَرِمٍ، آيلٍ لِلسُّقوُطْ

–3–

الأزرق انْشِرَاحٌ لِصَدْرِ شَاسِعٍ. وَمَوْقِفٌ يُبْهِرُ تَحوُّلاتِ صُرَّةِ نَفْحِ الهَوَى
عَلى جِسْرِ هَذِهِ الدَّائِرَةِ التِي بَيَّنَا
فِي شَكلِهَا صُعُود الحُروفِ إِلى مَقَامِ التَّجَلِّيَاتْ.

–4–

اسْتَشْرَى بشَفَقِ أَعْمَاقِي طَيْفُ رَهْطِ الدَّرَاوِيشِ
وكانَ أَنْ أَجَابَتِ الرَّقَابَةُ احْتِرَازَهَا
فَقُلتُ لا تَأسَ. اسْكُبْ لنَا خَمْرًا بِمَدِينَةِ الألوَانْ.

فَـ: «خْوان مِيرُو»

قِدِّيسُ الألوَانْ، يَحْسِبُ أنَّهُ يَعْصِرُ خمْرًا، وَمِنْ حَيْثُ لاَ يُغَامِرُ أَوْ يَدْرِي

حَمَلَ سِلاَلَ الْعِنَبِ

وَسَكَبَ لنَـا الأَقْدَاحَ تِلوَ الأقدَاحْ

وَجَـاءَ الفَنَـاءُ مِنَ الأَزْرَقِ القَـانِي

وَقـال: لأغْوِيَنـَّهُمْ حَتى يَرَوْا الأَزْرَقَ النِّيلِي

....

أَصَـابَتْـهُمُ السَّكْرَةُ. فَجَلسُوا إلى الأرْضِ

يَتَجَـادَلونَ إلى أنْ ابْيَضَّتْ قَرَارَة نَفْسِهِمْ

ولَمْ يَدْرُوا كمْ سَنَة مَكثوا يَرْسُمُونَ

ويَسْتَشرِفُونَ السَّمْعَ مِنْ حَـاسُوبِ سِقْطِ المَتـاعْ.

–5–

مَـا الذِي أفْنَـاك، والفَنَـاءُ مَدَارِجٌ، والحُرُوفُ أقوَاسٌ. إنْ لمْ تَكنْ سُيُوفٌ

عَلى رِقَـابِ أدَوَاتِ الانْجِذَابِ سَـاعَة شَطَحَـاتِ الليْلِ، وَانْسِكَـاب الحَـالِ من

المُحَـالِ. لا هُوَ نَرَاهُ، وَلا الذَّوْقُ أصَـابَ نِعَـالهُ لِيَتَحَكَمَ في مَجْرَى الرِّيَـاحْ،

ومَنْ دَوَّخَتْهُ السَّكْرَةُ وَشَطَحَ فِي بَـالِ المُصَـابِ. قلْ لي يَـا هَذَا مَـا أَصَـابَكَ

أوْ أَرْقصَكَ كالمَخْبُولِ، الذِي لا يُدَاوِيه مَذَاقٌ، وَلا يُجْلِسُهُ حَرْفٌ

عَلى جَمْرٍ، إذاكَ تُقَارِنُ النُّونَ الذِي يَكُونُ أَوْ...

-6-

هِيتَ لَكِ (...)

وَشْمَةَ الاخْضِرَارِ عَلى ذَقنِهَا

انْغمَرَتْ كَنَسْمَةِ تيارِ نَهْرٍ.

طيْفُ الجَمْرِ على أكتَافِهَا كَوِسَامٍ

انْحَنَى المَاءُ في دَفقَاتِه؛

تَعَهَدَ بِنَصٍ تَهَدَلَ قَطِيفَةً

بِنَوَامِيسِ قَصِيدَةِ النَّثرِ،

إذَّاكَ تَنْغَمِسُ مَغْمُورَةً

لِتَترُكَ أَقْرَاطَهَا عَلى حَدِّ شَفْرَةِ المَاءْ.

-7-

الرَّمَادُ غيرُكَ

يَكْتَالُ مِنَ الكُتُبِ المُصْفَرَةِ بِالتَّدابِيرِ الأَوَلِيَةِ فِي صِنَاعَةِ الالكتْرُونَاتْ...

بِزِمَامِ الأَبْعَادِ الثَّلاثَة، إِذْ هُنَاكَ مَنْ يَتَجَسَّسُ عَلَيْكَ فِي الحُبِّ الرَّقمِي...

أَبْعَدُ مِنَ الأَثَرِ يُخَرِّبُ حُقُولَ الأَوْهَامِ، وَتبْقَى صَخْرَةُ التَّبْوِيبِ لاخَوْفَ

عَلَيْهَا فِي عَرْضِ ثَغَرَاتِ نَومِ الفَأرَةِ

-8-

بَلـغَ إِلى مَسَمْعي أَنـَّهُمْ تـَأَمَرُوا عَلـى اللَّيْلِ لمَّا رَأَوْا

فِي عَيْنَيْهَا زُرْقَة تَتَخَطَّى الحِكْمَةَ

وَصُندُوق الايمَايْل في نَوَافِذِ غُرَفِ الدَّرْدَشَةِ.

لَيْسَ في الأَمْرِ سُوء، لمَّا تَرْكَبُ نَتَاشَا (*) دَرَاجَتَهَا الـهَوَائِيَةْ

ثمَّ تَذْهَبُ مَعَ الرِّيحِ تَطُوفُ، وَأَنَّ الله يَحْمِيهَا.

-9-

المَدِينَةُ الزرقـاءُ

لا أَحَد يُشبِهُهَا عَلى نِيجَاتِيفِ

جينـاتِ الأَحْلام البَنَفْسَجِيَّةِ والفَرَاشَاتِ التَّائِرةْ

إِلا رِوَايَةً تَرْوِي أَنَّ أَحَدًا مَا

كَانَ يُصَلي وَيَعْبُدُ الله عَلى طَرِيقَةِ الأَنْبِيَاءْ

وَرُهْبَـان المَغَارَاتِ

قدَّمَهَا قُرْبَانًا مِنْ غَيْرِ شُرُوطْ

إِلَى نَبْعِ رَأسِ المَاءْ.

نَتَاشَا كامبوش(*): فتاة نمساوية (18 عاما) تعرضت للاختطاف وعمرها أقل من عشرة سنوات، قضت ثماني سنوات ونصف في قبو خاطفها السادي «وولفعونغ بريكلوبيل».

قصة

خبز جرثومي



وفاء مليح

عمري ألف عام.
أقطن مدينة لا تأكل الخبز.
حيث لا موت ولا حياه..
حيث الموت أرض مشاع.
تلك أغنية يرددها ظله كلما سافر ومشى حذو نفسه. يترك ظله ويمشي على الرصيف بخطى مهملة.

1ـ صاد

غامض سفره في الأزقة. في الدروب. في الشوارع. في خرائب المدينة المهجورة. هنا ينتقل من شارع لآخر. هاجس أغنية منسية تحمله إلى برد لياليه. لا يمتلك مفاتيح أمسه ولا حاضره. أما غده فهو في مهب الغيم. هكذا تنصرف أيامه غائمه... غائمه... غائم...ه

يزحف المساء. يرمي على المدينة إيحاء سرياليا. همهمات تشبه همس

يزحف المساء. يرمي على المدينة إيحاء سرياليا. همهمات تشبه همس الأشباح. وشوشات الزمن توحي بالخيبات الصامتة.

الأشباح. وشوشات الزمن توحي بالخيبات الصامتة.
لا يملك سوى جسده شظايا أحلامه يرتدي قميصا لا لون له. جينزا مهترئا. يتأبط ماسحة الأحذية. يتجه نحو ضواحي المدينة سالكا دروبها. منعرجاتها الوسخة. يطارده رعب يسكن مغاور نفسه المهجورة.
يقترب من بناية خربة يأوي إليها كل جرز قذفت به الحياة إلى غياهب التسكع والنسيان. يتأمل الأجساد الصغيرة المنبطحة أرضا يبحث عن ركن ينزوي فيه. أجساد هجع الغبار فوقها. غطاها الإهمال. في لحظة صمت. يظهر رجل. ينبر بفظاظة:
ـ نوضو أولاد القحاب..
تسرع الأجساد الصغيرة للوقوف هلعا على إثر الصراخ. ترتبك فرائصهم. في أخاديد وجوههم العاتمة تنام حكايا خفية ومقهورة.

وشوش الرجل إلى أصدقائه يومئ برأسه. ينسحب. نعيب البوم يصدح عاليا في المكان. تعرت الأجساد. يأخذ كل واحد طفلا. يبطحه أرضا. يمرغ أحاسيسه الهابطة فوق جسد صغير. يدوسه بوحشية. يزرع فيه أشواك اللذة المريضة. في فراغ الخرابة رف وجع حزين بأجنحته اللامرئية يرثي صفاقة الحياة.

السؤال يغمر عالمه بالكآبة كلما انتهى من تواطؤ الأجساد. يشعر في الوقت نفسه بالتمرد. كيف يستطيع فتح ثغرة في هذا الحصار المخيم على النفس والجسد؟

الشارع خواء. داخله خواء. ذاكرته خواء. خ.... و.... ا....ء ظله يرافقه صامتا حينا. هامسا حينا آخر. ذرات الغبار تعلو سماءه. الضجة حوله تتخافت. كلب هزيل البنية. ضامر البطن. احمرار يعلو عينيه. يمر بمحاذاة الصبي. نباح وغوات يسبقه. بحركة نصف دائرية من يده اليمنى يجر الكلب إلى جانبه فيخلد للخرس. أخرس تسكن عينيه لا مبالاة عنيفة. متوحشة. لئيمة كلا مبالاة الموتى.

2 ـ باء

وراء هذا الخراب مدينة تصخب وصباح بإشراقته يبعث الصحو في النفوس الهاجعة. يتوجه بماسحة الأحذية التي يحملها معه في كل خطوة من خطواته وبين ليله ونهاره. يلتفت يمينا ويسارا. يبحث في أركان الشارع. يحدق هنا وهناك عله يهتدي إلى مكان يمكن أن يجد فيه زبائن كثرين. بعين ثاقبة يراقب الصبي خطوات المارة. يتصيد زبونه بخبرة حياة الشوارع. قد تخطئ فراسته في اصطياد الزبون الأنسب. لكن مرات نادرة يحصل ذلك.

ـ نمسح ليك صباطك أسيدي؟؟

ـ نعم مسح لي مزيان

يدخل في حوار مع الزبون. كأنه معرفة قديمة أو صديق مقرب:

ـ منين نتا؟؟

ـ من واحد القرية بعيدة

يتحدث عن نفسه. تحتبس غصة في حلقه. يتحدث عن الناس الذين يصادفهم. عن أخبارهم. قصصهم. سعال حاد يكاد يخنقه. يدخل في حالة صمت هادر. ينفض عنه صمته. يتحدث عن حكايا أخرى ينسجها من صلصال مخيلته المشتعلة. يتأمل سحنة الرجل. يبدو أن الملل قد تسرب إلى نفسه من حكاياه الرثة. يختم حديثه بنكتة أضحكت الزبون ملء شدقيه حتى دمعت عيناه وبرزت أضراسه المخلوعة. بنتبه الصبي

يتحدث عن نفسه. تحتبس غصة في حلقه. يتحدث عن الناس الذين يصادفهم. عن أخبارهم. قصصهم. سعال حاد يكاد يخنقه. يدخل في حالة صمت هادر. ينفض عنه صمته.

للفم المهترئ. رعشة هلع تسري في ذاته. يتابع قهقهاته المصطنعة لكي لا يريبك الرجل.
على إيقاع موسيقى الراي، يهتز جسد الزبون. يدس يده في جيبه ليخرج عشرة دراهم. يناولها للصبي. تنطلق أسارير وجهه منتشية. ثم يغادر. يغادر إلى ظله العاري.
يتأمل صفوف المارين. في المقهى المجاور. على الطاولة الجانبية تجلس سيدة في منتصف العمر. أنيقة. زينتها صارخة.
- نمسح ليك صباطك ألالا؟؟
تمد رجلها اليمنى. يضع المساحة على الأرض. يمسح حذاءها ذا الكعب العالي. يدور سؤال في رأسه:
- فين شفت هد خيتي؟؟
يتذكر. رآها في ليلة من لياليه السالفة. واقفة بمحاذاة سيارة تكدست فيها مجموعة من الفتيات. ضحكاتهن تملأ السماء. تحدثت السيدة إلى رجل بدين ذي كرش منفوخة. تبين له أنها تفاوضه في الأثمان.
- تفكرتها هي قوادة. يا لطيف؟؟ همس في نفسه وهو ينظر إليها مبتسما.
- أشنو سميتك؟
- سميتي يوسف
- تبغي تخدم معايا؟
يرتبك لسماع عرضها. يتساءل في

يتذكر. رآها في ليلة من لياليه السالفة. واقفة بمحاذاة سيارة تكدست فيها مجموعة من الفتيات. ضحكاتهن تملأ السماء. تحدثت السيدة إلى رجل بدين ذي كرش منفوخة. تبين له أنها تفاوضه في الأثمان.

نفسه أين يمكنه أن يعمل معها. تضيف السيدة:
- تجبلي الكْليان ونتهلا فيك.
يومئ برأسه موافقا. تمد له السيدة ورقة نقدية من فئة خمسين درهما. تضيف:
- غدي تبدا معايا من اليوم.
يحتضن الصبي أجره. يغادر السيدة وفرحة تمتزج بضجر لا نهائي تلمع في عينيه.
تأبط لوازمه. بين مجيء وغدوة يتفرس في وجوه المارة والواقفين هنا وهناك. مسافر وعابر زمن. يترك نفسه تمتلئ بحاضرها. يقترب من شاب يسأله:
- نمسح ليك أسيدي؟؟
- بعد مني الزبل....
يجر خطاه إلى جدار حائط البناية القائمة على الرصيف المقابل. يفتح أزرار سرواله ليتبول. ركلة في ظهره تطيح به أرضا. ينهض والبول قد بلل ثوب سرواله. يلعن ويسب شرطي المرور.
يلعنه في نفسه. ابتسامة مرسومة على شفتيه المتعبتين لا تفارقهما. يشعر ببعض التعب والجوع. أشياء أخرى لا يفهمها. يحسها تفقد حياته سلامها الجميل.

3– ياء

بتثاقل مضى على مطعم قريب.

- دارها بك جوع.. نطق صديقه النادل.

واشنو كتعرف على الجوع؟؟. ولد الحرام كيبهدل..

يضحكان. يلتهمان قطع الخبز والمرق المتبل. يغيبان في ضحكاتهما. ضحك. ضحك.مرارة وغثيان. يمسح ما علق من لزوجة الغثيان من على مائدة المطعم. يبتسم لصديقه ثم يغادر.

في لحظات متباعدة تهفو نفسه لأشياء كثيرة لا تطالها. تبقى وترسو في الأعماق كطيور منتوفة الريش عاجزة عن التحليق.

روحه البرية تنطلق وتكتشف مع الزمن ذلك الرعب الذي يطارده.

تتوقف مومس رعناء تقول له بازدراء:

- من أنت؟؟.........

- أنا... أنت...

يمشي على رصيف الشارع بخطى مهملة. طفل نحيل الوجه. لا يبصر. يستسلم لمطر سماء مدينته. يسكنه فرح رمادي كشارع مقفر وأغنية يهمس بها للريح..... للري..... ح. يردد أنا ذاك الصبي.

في لحظات متباعدة تهفو نفسه لأشياء كثيرة لا تطالها. تبقى وترسو في الأعماق كطيور منتوفة الريش عاجزة عن التحليق. روحه البرية تنطلق وتكتشف مع الزمن ذلك الرعب الذي يطارده.

قصة

قصيرة تصافح العالم



حسن البقالي

كالمشي على أرض من نايلون، فرحة باستقبال الخطى وممتدة دون هوادة حتى آخر نبتة من عشب القلب، تم اللقاء بيننا.

كانت ساهمة..على الخط الواصل بين عبق الأزقة العتيقة والنسائم الوافدة من جهة الغرب. فكرت في أن عليها ألا تكتفي بالإنصات إلى تفتت حصوات الداخل فيما يشبه تدمير الخلايا، أو استراق السمع إلى العالم، كما لو أنها مجرد حيوان لطيف يجمّل الحياة ويسمها بالدهشة. فخففت إليها أقتحم عزلتها:

– هل تسمحين بدردشة قصيرة مع عملاق بئيس؟

– إذا كان العملاق بئيسا فلا بأس من أن ترفع القزمة من معنوياته.

أجابت باسمة..

وكان ذلك إيذانا بالانخراط في حديث طويل شبيه بمناجاة الأحبة.

قصيرة وضئيلة في حجم الكف . . بعينين سوداوين واسعتين وصافيتين ، تنثال منهما نظرات بلون الصباح

*****

حين رأيتها أول مرة، خلت أنها دمية هاربة من مصنع ياباني.وبشكل ما، ونتيجة خلل عارض في حسابات الهندسة الآلية وسلالات الروبوتات، لم تتمكن الأشياء من الحفاظ عليها في حضرة الإنتماء، فمشت في الأرض تدشن لفصيلة جديدة من الأحياء.

كانت قصيرة جدا

كأنها نتاج مخيلة مولعة حد الشطط بالتكثيف..

قصيرة وضئيلة في حجم الكف.. بعينين سوداوين واسعتين وصافيتين، تنثال منهما نظرات بلون الصباح

عينين..

كأنهما الأصل

وسائر الجسد مجرد تكملة للتبرير.

كان بيدها قلم تناغيه بأناملها

الدقيقة، ومن جيب قميصها السماوي يبدو الجزء العلوي لورقة بيضاء مطوية على أربع ونائمة في دعة.

قلت:

– قلم في اليد وورقة في الجيب..أهو وعد أم مصيدة؟

أيقظت الورقة من غفوتها وأفردتها قائلة:

– مصيدة؟ ربما..أو ربما قشة من خشاش الأرض أدغدغ بها خياشيم العالم كي أدفعه إلى العطاس..

بدت الورقة مكتوبة بخط رفيع..

في أعلى الصفحة مفتتح حكاية من زمن الطفولة، في شكل مقطع حواري يجمع بين قاض وامرأة قصيرة

" – أنا مْرا قصيوْرة

– ربي خلقك

– أو داري مدِيوْرة

– على قدك

– نضت نشطبها

– من حذاقتك

– ولقيت غريّش...."

وتحت المفتتح نصوص تختلف طولا وقصرا وتحديدا أجناسيا.. نصوص كالمزامير مكتوبة بخط رفيع ينتهي إلى التفتت والانحلال في البياض، قبل أن ينبعث من جديد عبر الأنفاس الأولى لليل حبر جديد.

نظرت إلى صباحة وجهها، وسألت:

– من أنت؟ أقصد ما جوهرك؟

فردت بسرعة بديهة، كما لو أنها تتحسس سؤال الجوهر و الماهية لدى كل استيقاظة:

– أنا .. قصيرة تصافح العالم

– اعتقدت في البداية أنك قصيرة تتلهى عن عزلتها بتفحص أحوال الآخرين..

– هل تدري: لكي تصافح العالم فأنت لا تحتاج إلى كف كبيرة..

كانت باسمة..واثقة وجريئة في تطويق الأشياء بالأسئلة. وجدتني أركز النظر على كفها الصغيرة التي تلامس كفي .. في شفتيها الورديتين وجسدها الضئيل الدافئ : كانت طفلة في خطواتها الأولى المزنرة بالدهشة والرغبة في الاستكشاف..

قرأت:

*****

حصان من فصيلة "البوني" poney صغير بزغب بني ناعم ، غرة بيضاء وقوائم قصيرة كقوائم جحش فرح.. يأتي به صاحبه إلى الحديقة، ويوقفه في طريق الأطفال مثل إغراء لا يقاوم.

كانت باسمة . . واثقة وجريئة في تطويق الأشياء بالأسئلة. وجدتني أركز النظر على كفها الصغيرة التي تلامس كفي . . في شفتيها الورديتين وجسدها الضئيل الدافئ :

يركب الطفل على ظهره ويقاد به في جولة عبر مدار الحديقة.
ينزل طفل
ويركب آخر..
ثم أصر الرجل على الركوب..
رجل ضخم الجثة، لفظته حانة مجاورة ورأى أن امتطاء حصان بني صغير الحجم قد يكون أحلى متعة في لحظته تلك قبل انهمار الصحو.
لم تكن ساقاه تقويان على حمله، والكلمات تسقط من فمه مثل زنابير مثلومة العرض.
– اسمع آ لخاوا..غي دورة وحدة.. ونردو ليك.
– لا آ سيدي..الحصان صغير ما غاديش يتحمل ثقلك.
– ياك غي حصان..ما غاديش نركب على أختك..
– اختك هو أنت
واشتعل التلاسن لحظة، يمتح من حنق اللغة خراطيشه..قبل أن يُلجأ إلى الاشتباك الجسدي.
سمع عويل طفل
أنة وردة
وحنحنة حصان
ودعوات للعن الشيطان وضبط النفس..
بدأ الاشتباك يتراخى..تدلت الأذرع جانبا مثل حشرات داهمها الصقيع، وجفت الكلمات على الأفواه..

بدأ الاشتباك يتراخى . . تدلت الأذرع جانبا مثل حشرات داهمها الصقيع ، وجفت الكلمات على الأفواه . . آنذاك تفقد صاحب الحصان حصانه ، فلم يعثر له على أثر . .

آنذاك تفقد صاحب الحصان حصانه، فلم يعثر له على أثر..
استغل الفوضى الطارئة وغفلة الكبار، فتسلل مع الأطفال إلى جهة مجهولة.

*****

كانت تتمشى في الشارع، بين السيقان والكعوب العالية، وترصد الأشياء حواليها بافتتان
وقتها تساءلت:
– لماذا كلما رأيت قزما لا أراه إلا في الشارع أو السيرك؟ لماذا لم أصادف أحدهم من قبل موظفا ساميا في إدارات الدولة أو مدير مقاولة أو أمين حزب أو داعية؟

*****

قالت:
(الخوف أصل كل إقصاء
يبني الإنسان جدارات للدفاع والاحتماء، تارة باسم العادي المألوف، وأخرى باسم المواضعات والسواء والمشترك الثقافي..
وأن تكون قزما
يعني أن تشذ عن المألوف
"روبير الصغير" يعرف القزم بأنه "القصير بشكل غير عادي".أما القواميس العربية (خذ المنجد مثلا

أو لسان العرب) فإنها تضيف إلى قياس الأطوال بمثابة معيار حكْما قيميا يقرن القزم بالنذالة واللؤم ..
نحن مستصغرون ما إن تقع علينا النظرة الأولى..
موضوع تهكم أو فرجة أو ازدراء).
كنت أنصت إليها تلقي بزخاتها المبلبلة بين يدي، أعقب بين الفينة والأخرى أو أطرح سؤالا وأتابعها تراقص الكلمات.لم تكن بها مرارة أو حقد بأي شكل..فقط كانت تنهرق أمامي بشهوة عين ماء بين أحجار الجبل..جميلة جدا وعميقة..كأنها الكون مختزلا في رفة عين أو إطباقة شفة أو نقطة واحدة في امتداد البياض..
– يبدو أنك هنا منذ مدة، كيف لم ألتق بك من قبل؟

لم تكن بها مرارة أو حقد بأي شكل. . فقط كانت تنهرق أمامي بشهوة عين ماء بين أحجار الجبل. . جميلة جدا وعميقة. . كأنها الكون

– المهم أنك لقيتني أخيرا
– ولست أعتقد أني سأفارقك.
علت شفتيها بسمة خاثرة وغمرني دفء كبير.

*****

تقول أسطورة الأندروجين إن إنسان بدايات الخلق كان مكتملا يجمع بين الذكورة والأنوثة.
كان قويا بحيث صار مصدر تهديد للآلهة نفسها، فانتهت إلى شطره إلى جنسين.
ما لا تقوله أسطورة الأندروجين هاته، أن إنسان بدايات الخلق..ذاك المكتمل الجبار..
كان قزما.

قصة

الأُخطبوط

سعيد أحباط



وجه طفولي بملامح هادئة متأملا الأمواج وهي ترسل ذبذبات صوتية إلى الصخور وبين الفينة والأخرى ينقل بصره إلى الأفق الأزرق حيث النوارس تغازل المراكب، ولا يعكر تأمله سوى خشخشة عند موطئ قدميه..... واسترعى الصوت انتباهه فرأى سرطانا ضخما، ولم يكد السرطان يحس بدنو الشاب منه حتى غاص سريعا... إلا أنه سارع إلى مطاردته إلى أن بلغ صخرة تحت الماء، غير أن السرطان كان أسرع منه فغاب عن عينيه، واندس في فجوة تحت الصخرة، وكانت هناك كما توهم الشاب ثغرة واسعة اتخذها السرطان لنفسه ملاذا.

لم يكن الماء الذي تحت الصخرة عميقا فاستطاع الشاب أن يرى الحصي في قراره... فوضع سكينه بين أسنانه،

"وفجأة أحس بأن شيئا قد أمسك بذراعه. فاعترته قشعريرة من رعب غريب لا يكاد يوصف! إنه شيء حي دقيق عريض خشن الملمس بارد،"

وطلع على رأس الفجوة، ثم نزل إلى قرارها إلى أن بلغ الماء منكبيه... لكنه لم يلبث أن رأى عند سطح الماء شقا مستويا يمكن أن تبلغه يده،فقال مع قرارة نفسه إنه قد فرٌ منه فدس يده اليمنى قدر استطاعته داخل الفجوة وأخذ يتلمس جوفها المظلم... وفجأة أحس بأن شيئا قد أمسك بذراعه. فاعترته قشعريرة من رعب غريب لا يكاد يوصف! إنه شيء حي دقيق عريض خشن الملمس بارد، لزج يلتف حول ذراعه العارية الممتدة في أعماق الظلمة، وكان ضغط هذا الشيء كضغط حبل يربط، وحركته لولبية دائمة كمسمار يدار باستمرار! ثم أخذ هذا الشيء اللولبي العجيب يلتف حول معصمه ومرفقه ثم بلغ كتفه في ذلك الحين أحس الشاب بطرف دقيق ينفذ إلى تحت إبطه.

حاول أن يرتد راجعا، لكنه لم يستطيع لقد تجمد في مكانه! وراح يبذل جهد اليأس لكي يخلع ذراعه غير أنه لم يفعل سوى إثارة غضب عدوه الذي أخذ يشتد في التفافه حول ذراعه، لقد كان لدنا كجلد، صلبا كالحديد، بارد كظلمة الليل، وإذا به يخرج من الشق شيء أخر مسنون دقيق ممتداً كأنه لسانه أحس الشاب بأنه يلحس بدنه لحسا، ثم أخذ يلتف عليه وما هي إلا لحظة حتى سرت في جسده قشعريرة من ألم لم يحس بمثلها في حياته، ألم هائل جعل عضلاته كلها تتقلص من شدته!

ثم خرج من شق الصخرة شيء ثالث يتموج كأنما يتلمس طريقه حول بدنه، لم يلبث أن التف إلى ضلوعه التفاف حبل متين... ومن حسن حظه أن هناك بصيصاً من الضوء أتاح له أن يرى هذه الأشياء الغريبة البشعة التي أخذت تلتف عليه!

لم يلبث أن رأى قطعة مسطحة مستديرة ضخمة الحجم ظاهرة اللزوجة قد أطلت من جوف الفجوة، هي منبت هذه الألسنة الخمسة التي التفت عليه ورأى من الجهة الأخرى من هذه القطعة البشعة ثلاث ألسنة شبيهة بالخمسة الأولى ولكن أطرافها كانت لا تزال تحت الصخرة، ورأى في وسط هذه القطعة المستديرة عينين حادتين تنظران، واستقرت هاتان العينان عليه، وحينئذ أدرك أنه الأخطبوط!

والمرء لا يستطيع خلاصا من قبضة الأخطبوط، بل لا تجلب عليه محاولة النجاة غير اشتداد قبضة الأخطبوط عليه، وليس هناك من النجاة إلا وسيلة واحدة، يعرفها الصيادون.... إنهم يعرفون الضربة التي تطيح برأسه وذلك لأن مقتله الوحيد في رأسه، ولقد كان يعرف ذلك تمام المعرفة....

ومصارعة الأخطبوط كمصارعة ثور هائج تقتضي من المرء أن ينتهز لحظة بعينها ليصيب منه مقتلا حينما يحني الثور رأسه للنطاح.... حدق الشاب في الوحش الرهيب وكأنما أحس الأخطبوط بذلك.... فركز عليه عينيه الناريتين، وفي لمح البصر أطلق الوحش لسانه الخامس من الصخرة وأهوى به عليه، فقبض على يده وفي اللحظة ذاتها، مد الأخطبوط رأسه سريعا لكي يطبق بمصاصاته البشعة على صدره! وانقض الوحش عليه، فانقض الشاب عليه بالسكين...

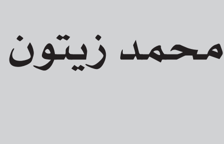
وأخذ الوحش والشاب يميلان مرة بعد مرة، وفي حركة خاطفة كالبرق أغمد الشاب نصل سكينه في تلك القطعة

لم يلبث أن رأى قطعة مسطحة مستديرة ضخمة الحجم ظاهرة اللزوجة قد أطلت من جوف الفجوة، هي منبت هذه الألسنة الخمسة التي التفت عليه ورأى

المسطحة اللزجة، وحفر دائرة حول العينين بأسرع من فرقعة السوط في الهواء ثم انتزع الرأس من مكانه... وهدأ الصراع وتراخت تلك الألسن الملتصقة حول الشاب.... أما المصاصات المصوبة نحوه فقد فقدت قوتها بعد أن زال سر تلك القوة وهوت لساعتها عند الصخرة التي كانت متشبثة بها وغاصت الكتلة كلها إلى قرار الماء، ومع ذلك خشي أن تدب في بدن الوحش حلاوة الروح فينقض عليه مرة أخرى، فتراجع بسرعة لكي يكون بمنأى عن ألسنته الرهيبة، غير أن الأخطبوط كان قد برد برودة الموت.

قصة

قلب يتدلى.. !



محمد زيتون

وسط المقاعد المتلاشية، المغمورة في الجليد المتكدس أمامها، كانت المنضدة المستديرة واهنة الكاهل تحت الأكوام المتصلبة، جلية الانحناء بسبب صدأ بني ينفجر من جروح عديدة اعترت، ولاشك منذ زمن، طلاء القوائم الأربع بكثافة.

لقد كانت القوائم على حسب ما تتذكر متساوية في الطول وفي السمك أيضا، وكان طلاؤها أبيض اللون، ثم عوض فيما بعد بطلاء أزرق، ناسب بريق الزليج الذي ظل يتحف سطح المنضدة في العراء باستمرار. لكن الرطوبة التي توغلت في جوف القوائم الحديدية، والاعتلال البسيط الذي ترتب عن ذلك، كان له مفعوله في الإخلال بتوازن السطح.

– أمازال زليج السطح كما هو؟

تساءلت وأخرجت إحدى يديها من جيب المعطف الأسود، دون أن تصرح للواقفين بجانبها ولو بكلمة واحدة. ثم أخرجت يدها الأخرى، عدلت من وضع القفازين في كلتا يديها، ثم ضخت بين قفازي قبضتها كل ما تبطنت رأتاها من بخار، وعاودت ضخ أنفاس ساخنة بشكل متعاقب، كمن يريد أن يرفه عن نفسه في غمرة الدفء المنعش الذي أغدقت به عليها الثياب القطنية.

– هل نبدأ؟

صاح العامل ثم أعاد استفهامه بإلحاح على مسامع المهندس، فأجابه هذا الأخير:

"ثم أخرجت يدها الأخرى، عدلت من وضع القفازين في كلتا يديها، ثم ضخت بين قفازي قبضتها كل ما تبطنت رأتاها من بخار، وعاودت"

– هل كل شيء جاهز؟
– نعم سيدي
قبل وقت قصير، كانت قد أغلقت سيارتها، وتقدمت نحو المنضدة الإسمنتية الوحيدة في الساحة، ببطء ودهشة صامتة، وكأنها تتلقف سراب ملامح تتماوج في ثقوب روحها:
– هنا .. أختار...
ورمى أصبعه في اتجاه بياض المركز من دوائر الزليج. بينما تقهقرت خواطرها المنشرحة، وضج الاستغراب في لفيف سذاجتها، وخلدت أمامه بشفاه جامدة وقتا غير يسير، ما كان منه آنئذٍ إلا السعي في محاولة لتغيير وجهة النقاش. لكنه لم ينجح في كسر إصرار لطالما أعربت ملامحها بعفوية عنه، ولو بشكل خفي، فتناول واحدا من دفاترها الموضوعة جانبا وقال:
– سأحلم بإصرار.. و سأحقق كل شيء !
كان الخجل يتقاطر من محياها ممجوجا بخوف وبراءة ظاهرة، وهي تسائله راغبة في استيضاح كل المشاعر التي يستبطنها:
– ثم ماذا بعد؟
– لا أفهم !
– تحلم .. تعمل وفي الأخير؟
–................

قبل وقت قصير، كانت قد أغلقت سيارتها، وتقدمت نحو المنضدة الإسمنتية الوحيدة في الساحة، ببطء ودهشة صامتة، وكأنها تتلقف سراب ملامح تتماوج في ثقوب روحها:

– ماذا؟
– لا تستبقي الأمور يا عزيزتي...
انتبهت إلى أنه لم يقل "حبيبتي" وأنه يقول: "أنا" وتساءلت بعد ذلك طويلا فيما إذا كان ثمة فرق بين "حبيبتي" و...؟ ! لكنها تذكرت أنها دون تفكير قالت متسائلة:
– و أنا ؟
و أجابها :
– أنتِ كل شيء !
فتساءلت:
– و أحلامك واجتهاداتك...؟
– و أنتِ ضمنها!
– ولكنك ...
كادت تقول شيئا لكنها أحجمت، فوضع الدفتر جانبا، وقد تصفح أكثر أوراقه ثم قال:
– لا بد أولا أن أكون.. يا غزالتي!
ثم أضاف:
– لكي أكون جديرا بك على الأقل...
فابتسمت رغم أنه وضعها في الأخير من سياق أولوياته، وازداد وهج الحمرة على خديها، و هي تتأمله، كأنها في ورطة. لقد دغدغتها عبارته، الهامسة، الحنونة،...التي كانت تنتظر أن يقولها.. و أن يكرر مثيلاتها دائما، لكي يشعل شموع الردهات الشاسعة في ليلها، ويفجر ينابيع الحب التي تروي حياض روحها. ولكي تخفف

عن نفسها وعكة الطوق الذي أسرها به، جرجرت لسانها بكلمات هامسة:
– يقولون إن الشمس دافئة دائما.. فوق سرير الكسلاء.
فقهقه عاليا، لكنها لم تفاجأ، و واصلت مبتسمة بعدما عاوده الانتباه:
– يعز علي أن تغرق أسفل الجليد!
– هذا ليس كلامك !
– بل هو كلام أبي.. يكرره دائما .
ثم تساءلت:
– أوليس رأيا سليما؟
– سليم؟ هه !
أضاف ساخرا ثم انصرف إلى داخل المقهى، توقعت أن يحضر صينية الشاي التي تعودا أن يتقاسما أكوابها، ويحضر قنينة الماء التي تؤثث منظرهما في زوايا العيون المترصدة. وتلبث كأي تلميذة تنتظر فارسها، متصفحة دفاترها، أو ساهمة تتبع تقاسيم واحدة من المناظر الخلابة التي تتداخل مؤلفة بساط حلمها. وأناملها تعزف بنشاط إيقاعا هانئ، يتمازج في الغالب و الموسيقى التي تنبعث من بوق المقهى.
كانت لقاءاتهما تكثر، كلما انحدرت الأيام في سلم السنة صوب الصيف. حيث تبدأ مرافق المصطاف تستعد لاستقبال وجوه الصيف الغرباء، لتتداخل ملامحهما في نسيج السحن الشبيهة بسحنتيهما، متنصلة من وجوه المدينة القابعة في السهل القريب، ومن عيونها الجامدة والباردة، والتي يهربان منها إلى أي مكان في فصل البرد الطويل، كلما وجدا فجوة في سلسلة الإكراه.
– سيكون مصطافا رائعا.
قال المهندس، وصوت جرافة أضخم حجما، وأبطأ حركة من كاسحات الثلج الهائلة، تعبد سبيل الصخب في منافذ الفضاء. وهامات الفراغ الشاخصة بين القمم العالية تحتضن صدى الآلة المتهدج. المقهى لا تزال تنتصب جدرانها المتداعية، كخربة أوجعتها قنابل الحرب، غارقة في بياض الثلج. تزيد من وحشة المصطاف الذي أحاله الصقيع والإهمال إلى سفح موحش، يربك ذاكرة من تعود رؤيته، بعين العشق، الذي كانت تدخره في أعطافها.
– سنجعله أروع مصطاف شتوي.
استطرد المهندس، ثم تابع بحماس:
– يا لك من مستثمرة ! فكرتك ستبهج المصطاف صيفا وشتاء، هذا بالإضافة إلى كونه أمر مربح فهو شيء رائع !
لقد ظلت صامتة تحدق في الشلال المتجمد، وأشجار البلوط والأرز

كانت لقاءاتهما تكثر ، كلما انحدرت الأيام في سلم السنة صوب الصيف. حيث تبدأ مرافق المصطاف تستعد لاستقبال وجوه الصيف الغرباء، لتتداخل ملامحهما

الشاهقة أسفل و طأة الثلج.. تلتفت جهة الصخرة السوداء الهائلة خلف الحاجز الشجري، حيث ينتهي ممر المقهى المحجر، الممر الذي طالما مشيا فوقه، متماسكين: تراه مازال صامدا في الاتجاه عينه أسفل صفحة الجليد؟

لحسن الحظ لم يكن متاحا أمامها إمكان التقدم لإلقاء نظرة على بقعة القعر، خلف الصخرة السوداء. البقعة المغمورة الآن بالثلج.. التي طالما التأما بأنس في حضنها، وتقاطرت الطمأنينة من وجهه العرق منتشية بصخب في بركتها، كما تهاطلت وعوده:

– كرامتي امتهنت ...هناك !

غمغمت وهي تتراجع رفقة المهندس، والتفتت من فورها لتتأكد من المسافة الفاصلة بينهما مخافة أن يسمعها. ثم مدت طرفها عبر إفريز الشرفة المتداعية، وقد وقفت بين باقي أطلال المقهى، و كأنها تسلم بإمكان تأمل معالم الحمرة المغمورة الآن بسروال الثلج، في قعر الهوة ، بشكل أجلى من ذي قبل. و كلماته تتفتت كالملح السائل فوق دثار جرحها، وشفاهه تتمادى في فرقعة الوعد، بعد الوعد، من إسطبل جمجمته القابعة في لجج النوايا الحامضة.

تتذكر أنها قالت لحظة عاد بالصينية إلى المنضدة إياها:

– كنت أظنك تفضلني على نفسك!

ثم واصلت لحظة شرع يقلب السائل بين الأكواب :

– أنت في مركز العالم.. و أنا في مركز اهتمامك !

فأجابها متسائلا:

– وما الفرق؟

– الفرق يكمن في كوني أخصك بمكانة أعلى !

– روحك؟

– و أكثر !

– امنحيني عقلك فقط.. افهميني !

– لا بد من قطع هذه الأشجار... أصر المهندس

ولم يقل لها قط "أتزوج بك !" فتلمست له الذرائع. فالرجال لا يفشون بواطن أسرارهم، وأرضية الوضع كانت أشبه فعلا بصفحة ماء. لذلك كان الانشغال بأمر الزواج فعلا بمثابة خطو مجازف نحو الغرق. لكن الذين من حولها لا حظوا ما انضرم في سلوكه من اختلال، وقد غادر بغتة أرشيف مواعيدها، تاركا في بطنها روحا تتطلع لبطاقة اعتراف. ورغم أن أعناقهم كانت تشرئب لتتلصص باستمرار عليهما، إلا أنهم رفضوا الإدلاء بأقوالهم إلى جانبها.لم يكن

غمغمت وهي تتراجع رفقة المهندس، والتفتت من فورها لتتأكد من المسافة الفاصلة بينهما مخافة أن يسمعها. ثم مدت طرفها عبر إفريز الشرفة المتداعية، وقد وقفت بين باقي أطلال المقهى،

من السهل عليها قطع حبال الثقة التي كانت تشدها إليه، حتى بعد أن اكتشفت أن وعوده مجرد أكوام هباء تتساقط في رمضاء الحنث، وأنها طول الوقت كانت تستدرج بغباء لغير لذتها، و أصبع يتكئ بإصرار فوق مركز الزليج من المنضدة.

– أعرف أنك تضعين دماء عروقك في هذا الاستثمار.. لكنني أؤكد لك أنه لابد من قطع هذه الأشجار...

أكد المهندس، فأجابته:

– افعل ما شئت.. ولكن وفق ما اتفقنا عليه.

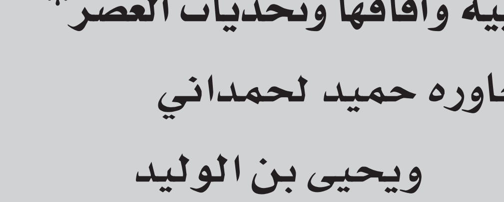
– ولكن؟!

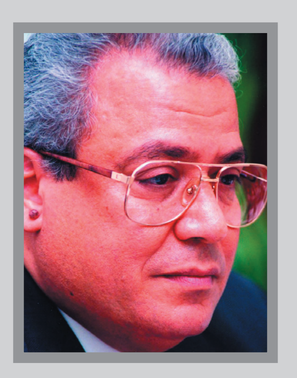
– لا أريد استثناءات .. الطبيعة هي الطبيعة. والشجرة الواحدة ليس من السهل تعويضها !

ثم ارتمت خلف مقود السيارة، مسحت وجه ابنتها في الصورة، أدارت العجلات، وغادرت المصطاف، ودمعات تتقاطر من عينيها !!!

حوار

الدكتور جابر عصفور
واقع الثقافة العربية وآفاقها وتحديات العصر*





د.جابر عصفور

تقديم:

هذا الحوار الذي أجريناه مع الدكتور جابر عصفور في القاهرة يعتبر حسب تقديري من بين أهم الحوارات التي أجريت حول أوضاع الثقافة في العالم العربي والإسلامي بعد 11 سبتمبر.

وإذا كان موضوع هذا الحوار يركز على الجانب الثقافي في العالم العربي، والى حد ما في العالم الإسلامي، فإنه مع ذلك يربط بين هذا الجانب وبين الهويات والثقافات الأخرى، والظروف المتأزمة للعلاقات بين الشرق والغرب، وخاصة التأثيرات السيئة التي تركها التدخل الأمريكي والانحياز الواضح للسياسة الأمريكية لغير صالح القضية الفلسطينية، والهيمنة الإعلامية، وتعميم مفهوم الإرهاب على حركات المقاومة في فلسطين وفي غيرها.

على أن هذا الحوار كشف على لسان جابر عصفور بالخصوص، أهمية توجيه النقد الذاتي، وضرورة إعادة النظر في قيمنا وتصورنا لبعضنا البعض وللحضارات الغربية، والبحث عن المعادلات الصعبة للمساهمة في معترك الحياة المعاصرة دون تعصب أو تطرف، وذلك من أجل درء المخاطر الجدية المحدقة بالعالم العربي والإسلامي على السواء.

ولا أنسى أن أوجه خالص الشكر والتحية لمجموعة من الشباب الباحثين المغاربة الذين ساعدوا بوقتهم وجهدهم في تخريج هذا الحوار من التسجيل الصوتي إلى الكتابة، رغم الصعوبة البالغة لهذه المهمة بسبب ضعف التسجيل في كثير من أجزاء الشريط. ولقد كان من الضروري أن أعيد الاستماع والمقارنة مع النص المستخرج مرات عديدة من أجل ضبط العبارات مراعيا في ذلك مسألة أساسية: مطابقة المكتوب مع المنطوق شكلا ومضمونا، حرصا على آراء وأفكار الأستاذ جابر عصفور والمحاورِيْن له على السواء.

حميد لحمداني

تنويه : يحتفظ هذا الحوار براهنيته. حيث تعدر صدوره قبل هذا التاريخ. لأسباب خارجة عن إرادة المجلة. فالاعتذار و الشكر واجبان للدكتور جابر عصفور و لمحاوريه الأستاذين حميد لحمداني و يحيى ابن الوليد.ينشر هذا الحوار بعد استشارة د.جابر عصفور و موافقته.

* * *

نص الحوار

■ حميد لحمداني: الأستاذ د. جابر عصفور: إننا مسرورون بإنجاز هذا الحوار اليوم معكم، ونريد أن يكون موسعا وشاملا ودالا، في هذه اللحظة الحرجة التي يمر بها العالم العربي، وخاصة في ظل التغيرات العالمية الحالية بعد أحداث سبتمبر. إنها وضعية تستدعي إعادة النظر في كل شيء؛ في الهوية وفي الثقافة وفي التاريخ وفي التعامل مع الآخر، بحثاً عن آفاق المستقبل ومساهمات الأفراد والجماعات في العالم العربي والإسلامي...

وإذا تأملنا في الوضع العربي على الخصوص، نجد هيمنة حالة انتظار مرعبة تسود كل القطاعات، الثقافية والسياسية والدينية والعلمية... حتى مشروعاتنا التحديثية التي بدأت بعضُ البلدان تشرع فيها باتت في مهب الرياح: من نحن الآن؟ وما هي هويتنا الثقافية وما هو تاريخنا الحقيقي؟ وهل نحن قادرون على استيعاب الدور الذي ينبغي أن نقوم به لنساهم في تصحيح وضع عالمي بدأ يعرف الكثير من الانحرافات: انحرافا في وضع المفاهيم، في الإعلام، في بناء العلاقات مع الآخر، في حقوق الإنسان، في حرية الشعوب واستقلالها؟.

لذا فسؤالي الأول يتحدَّدُ كالتالي: ما هي القيمة التي تمثلها الثقافة العربية الآن في هذه اللحظة بالنسبة للعالم ككل؟ : بالنسبة للعالم الغربي أولا، ثم بالنسبة لبقية الثقافة الإنسانية عامة.

■■ جابر عصفور: أشكرك على هذه الفرصة الجميلة للحوار والحديث؛

بخصوص سؤالك عن قيمة الثقافة العربية عالميا، أظن - وبصراحة - أن هذه القيمة ليست كبيرة، وذلك بسبب اللُّطَخ السوداء التي لُطِّخ بها وجهُ هذه الثقافة، سواء من المنحرفين من أبنائها، أم من المتربصين بها من أعدائها في الخارج، وخاصة العناصر الصهيونية التي لها نفوذ كبير في مراكز الإعلام الغربي.

> بخصوص سؤالك عن قيمة الثقافة العربية عالميا، أظن - وبصراحة - أن هذه القيمة ليست كبيرة، وذلك بسبب اللُّطَخ السوداء



حميد لحمداني

والمؤكد الآن، أن الغرب العادي والرسمي ينظر إلى الثقافة العربية نظرة متوجسة، تنطوي على قدر كبير من الشكوك والهواجس. وهذه النظرة أصبحت لها تجلياتها المتعددة، على اختلاف وسائل الإعلام ووسائطه، نجدها في الكتب، كما نجدها في المسلسلات التلفزيونية والأفلام على السواء.

لكن، ولحسن الحظ، هذه اللطخ السوداء التي أسهمت في تشويه صورة الثقافة العربية، لم تلطخ هذه الثقافة كلها بالسوادِ، فهناك بقعٌ مضيئة، تجد من يقدرها حق قدرها، ومن يعْرفها، ومن يذكر- ليس فقط - دورها في التاريخ، ولكن إنجازها في الحاضر وإمكانيات تزايد إنجازاتها في المستقبل.

وليست جائزتا نوبل "لنجيب محفوظ"، و"أحمد نهيل" إلا بعض العلامات على الجانب الإيجابي الذي نراه حاضرا في كتابات المستعربين، الذين يفضلون كلمة "مستعربين"، وينفرون من كلمة "مستشرقين"، خصوصا بعد الزلزال الذي أحدثه نشر كتاب "إدوارد سعيد" "الاستشراق". هذه مجموعة من التيارات القليلة، هذا صحيح، لكنها موجودة وتسعى لإقامة حوار مستمر وبنّاء مع الثقافة العربية. وإذا كان الإعلام الغربي

وأتصور أن على الثقافة العربية خصوصا في هذه المرحلة الانتقالية الحاسمة من تاريخ البشرية أن تقوم بمراجعة جذرية لمقولاتها وإلا ستتقهقر كثيرا، - أكثر مما تقهقرت - عن ركب الحضارة العالمية.

العام، يركز على تلك اللطخ السوداء التي صنعها المتطرفون من العرب المسلمين، وضخم فيها الصهاينة في الغرب، فإن الجوانب المضيئة والمشرقة، من صورة **الله** القائمة، يرعاها العالم باحترام. ولكي تزداد إضاءة، ينبغي أن نعمل جاهدين، وأن نقوم بعملية نقد مزدوج؛ لأنفسنا أولا، وللآخر الذي يسهم بمعنى ما أو بغيره في تشويه صورتنا.

وأتصور أن على الثقافة العربية خصوصا في هذه المرحلة الانتقالية الحاسمة من تاريخ البشرية أن تقوم بمراجعة جذرية لمقولاتها وإلا ستتقهقر كثيرا، - أكثر مما تقهقرت - عن ركب الحضارة العالمية.

للأسف ! لا تزال هناك مجموعات وحكومات تدفعنا إلى المزيد من التأخر، ولا تزال أصوات دعاة الاستنارة والتقدم والحرية والعدل الاجتماعي، محصورة في هوامش غير فاعلة، لكن إذا لم يتغير هذا الوضع، وإذا لم تقم الثقافة العربية والإسلامية بمراجعة جذرية حقيقية، فالمخاطر أكبر بكثير من أن يتخيلها عقل.

■ **يحيى بن الوليد**: إذا سمحتم دكتور! وعلى ذكر "إدوارد سعيد" نحن نعرف مدى اهتمامكم بهذا المفكر البارز، وإشاراتكم المتكررة

إليه في كتاباتكم، وكل ذلك في إطار تشديدكم على ما يعرف "بنظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي" ونعرف كذلك أنكم كلفتم بإنجاز مقتطفات من كتابات "إدوارد سعيد" حتى يتم إخراجها في إطار كتاب جديد.

صحيح أننا لا يمكن أن نختزل أو نلخص الثقافة في "إدوارد سعيد"، لكن مع ذلك يلح علينا السؤال: كيف تنظرون إلى رحيل "إدوارد سعيد"؟ وما مدى تأثير هذا الحدث على الثقافة العربية، خصوصا في هذا الفضاء العالمي؛ فضاء المواجهة: مواجهة الآخر، والكشف عن أقنعته الكولونيالية؟

■■ **جابر عصفور** : وفاة "إدوارد سعيد" خسارة كبيرة للثقافة العربية، خصوصا في علاقتها بالعالم الغربي، لأن "إدوارد سعيد" هو واحد من مجموعة قليلة من العرب الذين ينطوون على هويات مزدوجة أو الهويات القاتلة على نحو ما أسماها، وهناك عدد قليل من العرب أتيح لهم أن يعيشوا في الثقافة الغربية، وأن يكتبوا فيها وأن يصبحوا بمعنى أو بآخر من أبنائها.

"إدوارد سعيد"، أمريكي الجنسية، موجود في الثقافة الغربية، ومحسوب عليها مثل: "أمين المعلوف" ومثل

"إدوارد سعيد" ظل دائما متمسكا بجذوره العربية بشكل عام، والفلسطينية بشكل خاص. ودأب يدافع عن هذه الجذور ويؤكدها. وكان يمتلك قدرة نقدية فريدة، هي هذه القدرة النقدية المزدوجة إذا صح التعبير.

غير "أمين المعلوف" من الكتاب بالفرنسية، "إدوارد سعيد" ظل دائما متمسكا بجذوره العربية بشكل عام، والفلسطينية بشكل خاص. ودأب يدافع عن هذه الجذور ويؤكدها. وكان يمتلك قدرة نقدية فريدة، هي هذه القدرة النقدية المزدوجة إذا صح التعبير.

فهو لم يكن يتوقف عن نقد ثقافة الآخر، خصوصا في جوانبها المتعلقة بالهيمنة والسلطان، وكتابه "الاستشراق" أو "الثقافة والإمبريالية" أو غير ذلك من الكتب، تعبير عن محاولة مستمرة لتفكيك آليات الهيمنة الفكرية وكيفيات الأدلجة التي يتحول بها الشرق من مكان فعال ومؤثر في التاريخ، إلى وهم خيال. وكان "إدوارد سعيد" لا يكف عن نقد هذه الثقافة الغربية،-وفي الوقت نفسه - لا يكف عن نقد الثقافة العربية. ولذلك بقدر ما كان ينتقد "ريكن" مثلا في الفترة "الريكانية" و"جورج بوش" وقبله "كلينتون" لم يكن يتوقف عن نقد "عرفات" ولا عن التطبيقات، أو المواقف السياسية التي كان يتخذها "عرفات" أو السلطة الفلسطينية. هذا هو الأساسي جدا في "إدوارد سعيد"، لأنه كان يمارس ببراعة منقطعة النظير وبعبقرية فذة هذا النقد المزدوج. وإلى جانب

ممارسة النقد المزدوج، كان عارفا تماما بهذه الأسرار التي تستطيع أن تمكنه من مخاطبة العقل الغربي والوعي الغربي، لأنه كان يعرف تماما الأوتار الحساسة التي إذا عزف أو لعب عليها أحدثت تأثيرا كبيرا، - ولا غرابة والأمر كذلك - أن يُكتَب عن "إدوارد سعيد" عدد كبير من الكتب، باللغة الإنجليزية - أكدت وزنه في العالم الغربي، كما أكدت وزنه في العالم العربي، ولا تنس أنني في النهاية متخصص في النقد الأدبي، "ولإدوارد سعيد" كلام بديع فيما يسميه بالناقد المدني، كان يستخدم هذا المصطلح في مواجهة الأصوليات بمعناها الديني أو الاعتقادي، سواء بمعناها الديني الإسلامي أم المسيحي، أم بمعناها اليهودي، أم بمعناها الاعتقادي الأيديولوجي، إدوارد سعيد كان يؤكد مفهوم الناقد المدني، الذي هو ناقد حر، قادر ومصر على مساءلة كل شيء، في مواجهة الأصولي الذي يحيل أبسط المفاهيم إلى دُوغْما غير قابلة للنقاش أو التفاعل أو المساءلة.

■ **حميد لحمداني**: د. جابر عصفور! في ضوء ما يعيشه العالم العربي، (وأنت أشرت أيضا إلى العالم الإسلامي) من واقع مأساوي بكل معنى الكلمة، باعتبار أن هذا نتيجة مباشرة من نتائج الصراع العربي الإسرائيلي أولا، ونتيجة ثانيا لموقف الغرب، المنحاز وخاصة أمريكا. فهل ترون أن هذا العالم قادر اليوم على أن يجد طوقا للنجاة؟

■■ **جابرعصفور**: طوق النجاة ممكن في كل وقت وموجود في كل وقت، رغم صعوباته، ورغم التحديات الهائلة التي يفرضها، ورغم الشروط القاسية للمواجهة. وعلى من يريد أن يجد طوق النجاة أن يواجه مشاكله، وأن يدرك جيدا طبيعة المأزق الذي يعانيه، وطبيعة المشكلة التي يعانيها. نحن للأسف باعتبارنا أمّة عربية نعيش محصورين بين زوايا ثلاث تجعلنا نعيش في مثلث الرعب المقرون بالتخلف. الأضلاع الثلاثة أو الزوايا الثلاث لهذا المثلث، تساهم فيها حكومات استبدادية عربية لا تسعى لخير شعوبها، وإنما تسعى لحماية مصالحها، الأمر الذي يؤدي بها إلى مزيد من الاستبداد، مهما تقنَّع هذا الاستبداد ببعض أشكال الحلى أو الزينة لتجميل الفساد في الواقع.

الزاوية الثانية من المثلث: هي مجموعات التطرف الديني، سواء الإسلامي أو الديني المسيحي لأن

> **طوق النجاة ممكن في كل وقت وموجود في كل وقت، رغم صعوباته، ورغم التحديات الهائلة التي يفرضها، ورغم الشروط القاسية للمواجهة.**

التطرف معْد، وهي المجموعات التي تعمل على تدمير الدولة المدنية والمجتمع المدني، وتسعى إلى إقامة دولة دينية. ولو نجحت هذه المجموعات ستكون نهاية الحضارة العربية بازدهارها وتسامحها.

لأن الدولة الدينية التي يدعون إليها- والتي حققوها في بعض الأحيان - هي دولة قائمة على التعصب والدولة التي تقوم على التعصب من الطبيعي أن تستأصل العناصر التي تختلف معها، فلا مجال للاختلاف مع فئة ترى نفسها تنوب عن الإله، وتحتكر معرفة المقدس ولا تسمح بالاختلاف.

الضلع أو الزاوية الثالثة وهو زاوية مزدوجة: فيها المصالح الأمريكية، والصهيونية والإسرائيلية، وللأسف هذه المصالح تتحالف الآن، وبأشكال متعددة، ومراوغة مع الحكومات المستبدة القائمة - رغم ما تدعيه من شعارات الإصلاح والديموقراطية والحرية - لأنها ديموقراطية أشبه بديموقراطية التنوير بين الفرنسيين، الذين وصفهم وتحدث عنهم "تودوروف"، فعندما كانوا يتكلمون عن الحرية الدينية، ويتحدثون عن العدالة، كانوا يقصدون عدالة الجنس الأبيض فقط، وليس عدالة السود أو الصفر، فهؤلاء في نظرهم ليسوا بشرا لتنطبق عليهم مفاهيم الحرية، والعدالة، والمساواة. و في تقديري هذه الزوايا الثلاث: استبداد بعض الحكام العرب من ناحية، وخطورة التطرف الديني من ناحية ثانية، والتحالف بين الولايات المتحدة، أو اليمين الحاكم في الولايات المتحدة، والمجموعات الصهيونية المتمركزة في إسرائيل وفي غيرها، هو الذي يجعلنا نعيش حالة من الإحباط الدائم، وحالة من التبعية الدائمة. ويبدو أنه لا أمل لنا، إلا بكسر الطوق الحديدي الذي تصنعه زوايا هذا المثلث.

وفي تقديري إننا إذا استطعنا أن نقلل حدة الاستبداد على مستوى الحكومات المدنية، ونتسع بأفق الديمقراطية إلى أبعد حد ونؤكد وجود المجتمع المدني ودوره في تأسيس قيم التقدم وترسيخها في الوعي ماديا ومعنويا، يمكننا القول إن هذا هو "الأمن". لأننا إذا وسعنا دائرة الديمقراطية وتمكنًا - من خلالها - من القضاء على فساد هذه الحكومات - أو على الأقل - أنقصنا منه إلى أبعد حد، فإننا في هذه الحالة يمكن أن ننجح في مواجهة خطر التطرف الذي زاد بسبب الأمية الثقافية بالدرجة الأولى، وبسبب الإحباط الاجتماعي والسياسي والأزمات الاقتصادية.

إذا استطعنا أن نقلل حدة الاستبداد على مستوى الحكومات المدنية، ونتسع بأفق الديمقراطية إلى أبعد حد ونؤكد وجود المجتمع المدني ودوره في تأسيس قيم التقدم وترسيخها في الوعي ماديا ومعنويا،

فإذا أنت، باختصار، أبطلت العلة أبطلت المعلول، وعندئذ يمكن أن يكون تأثير هذا الغول الأمريكي الإسرائيلي أقل وطأة، فطوق النجاة موجود في تقديري، وهو موجود في أن نعمل على دعم الدولة المدنية، وتقوية المجتمع المدني؛ ودعم الدولة المدنية لن يأتي إلا بمزيد من العناصر المدنية التي تجعل من هذه الدولة دولة حديثة، تمارس الديموقراطية، وتسمح للآخرين بممارسة حرياتهم، وتحقق هامشا كبيرا وأفقا واسعا من العدل الاجتماعي. وهذه هي البداية، وما سوى ذلك فرار من مواجهة المشكلة الحقيقية التي تؤرقنا جميعا،و تجعلنا نرى أشياء مخيفة لم تكن تحدث من قبل، لأنه لم يسبق أن أحكم الطوق الخاص بأضلاع هذا المثلث، كما هو حاصل في وقتنا الحاضر.

■ **حميد لحمداني** : الوضعيتان في العراق وفي فلسطين تمثلان حالة استعجالية، ما رأيكم في هذه المرحلة القاسية ؟

■■ **جابر عصفور** : حالة العراق هذه علامة كبيرة على مأساة العرب "المحدثين"، شأنه شأن حالة فلسطين لأن العراق وفلسطين ليسا سوى بثور لجروح موجودة في الجسد نفسه. الجسد أصلا فيه تقيحات، لكن بعض هذه التقيحات أكبر من غيرها، وهي التي انفجرت فكانت فلسطين أولا، ثم العراق ثانيا.

ولو تأملت الموقف، ستجد أننا لا نبرح مثلث الرعب الذي تحدثت عنه، فمن الذي صنع مأساة العراق؟ حكم مستبد فاسد وصل بهذه الدولة الغنية القادرة التي كان يمكن أن تكون دعما للعرب في معركتهم من أجل التقدم، ومن أجل الحرية والاستقلال. فبدل أن يحدث ذلك نهبت ثروات العراق وأنفقت في مغامرات فردية، وكان من نتيجة هذا الحكم الاستبدادي الفظيع، أن يتحول إلى ذريعة لدخول الاستعمار الأمريكي في العراق، وبدأت الكارثة في العراق، ولن ينتهي الوضع المأساوي في العراق قريبا، وإنما سيظل هذا الوضع لسنوات عديدة في تقديري، لأن العراق في حالة أشبه بحالة الحرب الأهلية وستظل كذلك إلى أن تتغير الأحوال في الجسد.

ولهذا أقول: إن حل المأساة العراقية، مرتبط أيضا بخارج العراق، لاحظ أن بعض الذين يغتالون الناس في العراق يأتون إما من خارج العراق؛ من الدول المجاورة، أوهم عراقيون يجدون الدعم من الخارج، وسواء كان الأمر متعلقا بهؤلاء أم بجنود الاحتلال فهم قتلة، وأزمة العراق لذلك

"ودعم الدولة المدنية لن يأتي إلا بمزيد من العناصر المدنية التي تجعل من هذه الدولة دولة حديثة، تمارس الديموقراطية، وتسمح للآخرين بممارسة حرياتهم، وتحقق هامشا كبيرا وأفقا واسعا من العدل الاجتماعي. وهذه هي البداية،"

لن تحل فقط من داخل العراق، وإنما ينبغي أن تحل أيضا بتوافق الخارج الذي يساعد الداخل، على أن يبرئ جرحه في هذه اللحظة التاريخية الحرجة.

■ **حميد لحمداني** : قبل الحديث عن ضرورة التمييز بين القتل والمقاومة نريد الحديث عن فلسطين، فما رأيكم في هذه القضية الكبرى أيضا؟

■■ **جابر عصفور** : فلسطين كما فقدها العرب، وأرجو أن تكون قد قرأت، وشاهدت رواية "إلياس خوري" "باب الشمس" وشاهدت الفيلم الجميل الذي أخرجه "يسري نصر الله" عن هذه الرواية، والتي تتكرر فيها جملة مهمة جدا في الرواية، وفي الفيلم: "نحن لا نعرف قيمة الأشياء إلا بعد أن نفقدها".

ففلسطين كانت بين أيدينا، ولكننا نحن الذين أضعناها، وبعد أن أضعناها عرفنا قيمتها، ولكننا لا نعيدها بالطريقة الصحيحة، وإنما نظل أسرى لمجموعة من القيود والعوائق التي تجعلنا أبعد ما نكون عن تحريرها. والآن القضية ليست قضية تحرير، وإنما هي الحفاظ على هذا الكيان الهش: المسمى بالدولة الفلسطينية، وأنا أظن أن الاتفاقيات الدولية يمكن أن تحافظ على هذا

ففلسطين كانت بين أيدينا ، ولكننا نحن الذين أضعناها ، وبعد أن أضعناها عرفنا قيمتها ، ولكننا لا نعيدها بالطريقة الصحيحة ، وإنما نظل أسرى لمجموعة من القيود والعوائق التي تجعلنا أبعد ما نكون عن تحريرها .

الكيان الهش نوعا ما. لكن المشكلة لم تحل ولن تحل ما دمنا نحن العرب في هذا الوضع المهين وضع تبعي.

■ **حميد لحمداني**: في هذا الوضع المأساوي، ما هي الحدود الفاصلة بين مفهوم الإرهاب والنضال ضد الاستعمار؟ وهل ترون أن تصور الغرب موحد في هذا الصدد؟ خصوصا وأنكم أصدرتم كتبا، تتحدث عن هذه المشكلة.

■■ **جابر عصفور**: الإرهاب ممكن أن يكون إرهاب فرد وأن يكون إرهاب جماعة، وأن يكون إرهاب دولة: فرد يمارس إرهابا ضد فرد، وجماعة تمارس إرهابا ضد فرد، أو جماعات، دولة تمارسه ضد دول أفقر وأضعف، أو ضد المجموعات والأفراد. والإرهاب هو فعل الرعب الذي يعطى المغتصب حق، أن يظل الشيء المغتصَب ملكا له لا ينازعه فيه أحد، أو أن يغتصب حقوقا جديدة ليست له، وهو قائم أصلا على ظلم، وعلى التسلط، وعلى نوع من الجشع الذي لا يشبع من استغلال الآخرين.

على العكس من ذلك فالجهاد، لا يتأسس إطلاقا على جشع أو استغلال، أو ظلم وإنما يتأسس على قضية عادلة، وهو الجهد المنطقي والإنساني، الذي يمكن أن يقوم به

فرد أو جماعة أو أمة لاستعادة حق مسلوب، أو لتأكيد حق يتنازع عليه؛ وتجد الأمة أو يجد الفرد، أو تجد الجماعة نفسها في موقف الدفاع عن هذا الحق العادل، أو المطلب العادل، فتجاهد لكي يتحقق.

ولذلك فالفرق بعيد جدا، بين الجهاد والإرهاب. لكن للأسف هناك طرفان يخلطان الأمر: الطرف الأول: هو الولايات المتحدة والقوى الاستعمارية التي تصور حركات المقاومة على أنها حركات إرهاب، وفي تقديري: هي ليست ذلك بالتأكيد، لأن الإرهاب الحقيقي هو ما تمارسه إسرائيل على الفلسطينيين العزل، حيث تجد كل الصفات الخاصة بالإرهاب موجودة: الاستغلال، البشاعة في العنف الإنساني وعدم الرحمة، وإلى آخر بقية الصفات.

أما في حالة الجهاد، فتجد حتى فكرة افتداء النفس، من أجل العدل المضيَّع أو الحق المفقود لاسترجاعه وإذا كانت الولايات المتحدة الأمريكية، تخلط دائما بين الاثنين، وتطلق على المناضلين، والمقاومين صفة الإرهاب، فبالمناسبة هناك أيضا بعض الطوائف تمارس الإرهاب باسم الإسلام - وتقتل المسلمين الأبرياء، والمواطنين العزل في العراق فهؤلاء لا ينبغي أن نضعهم في خانة



يحيى بن الوليد

الإرهاب الحقيقي هو ما تمارسه إسرائيل على الفلسطينيين العزل، حيث تجد كل الصفات الخاصة بالإرهاب موجودة: الاستغلال، البشاعة في العنف الإنساني وعدم الرحمة، وإلى آخر بقية الصفات.

الجهاد إذا أردت أن تجاهد في العراق، جاهد ضد المحتل، لكن لا تجاهد ضد العراقيين العزل وتغتالهم، أو تخطفهم، أو تخطف غيرهم من المواطنين الأبرياء.

_■ **يحيى بن الوليد**: في هذا الصدد، إذا سمحتم دكتور! الواقع الثابت، هو أن كلمة "إرهاب" هي المتداولة، والمنتشرة بشكل كبير، حتى أنها تحاول أن تضم الجميع وهذه المسألة ترجع إلى هيمنة "المعجم الأمريكي"، وهو معجم له صلة بالقرارات الإدارية والعسكرية إلى غير ذلك، وأحب أن أنتقل إلى مستوى آخر، مع البقاء دائما في إطار الإرهاب: أنتم تصدرون عن الواجهة الثقافية في مواجهة الإرهاب، وكتبتم كتاب "التعصب" وكذلك كتاب "الأدب في مواجهة الإرهاب" سؤالي هو: إلى أي حد يمكن القول إن الأدب - طبعا انطلاقا من رؤية النقد أو الناقد - يمكن له أن يواجه النزعة إلى التطرف التي تمتلك خطابا منتشرا، خطابا ممتدا داخل شرايين المجتمع وأوعيته.

■■ **جابر عصفور**: كلامك فيه هنا قضيتان: القضية الأولى: هي قضية الأدب ومقاومة الإرهاب والقضية الثانية: هي ما هي إمكانية أن يمارس الأدب تأثيره في القضاء على نزعة الإرهاب وأنا أقول هل يمكن أن

يبلغ تأثير الأدب من القوة إلى درجة أن يكون ناجعا في القضاء على الإرهاب. أرى أن الأدب بطبيعته ضد الإرهاب. وحتى ذلك الأدب الذي ليس الإرهاب موضوعا مباشرا له هو ضد الإرهاب بشكل غير مباشر؛ لأنه إذا كان الأدب في النهاية، هو التجارب الجمالية، التي ترتقي بوعي الإنسان، وتنقله من مستوى الضرورة، إلى آفاق الحرية، فالأدب بهذا المعنى، هو ضد أي فعل من الأفعال التي تشوه الحضور الإنساني النبيل، بما ينطوي عليه من قيم الحق، والخير وما إلى ذلك.. بالتأكيد.

لكن الأدب لا يكتفي بهذه الدرجة غير المباشرة، وإنما يضيف إليها، الدرجة المباشرة، فيصبح أدبا مقاوما، يصبح أدبا مقاوما للاستعمار في فترات الاستعمار، ويصبح المستعمر موضوعا مباشرا في الأدب، ويصبح مقاوما للإرهاب الديني وقت الإرهاب الديني، ويصبح مقاوما للاستبداد السياسي، عندما يزيد الاستبداد السياسي، وهذا النوع من الأدب، يكتبه كتاب على درجة كبيرة من الجسارة، وهم يعرفون المخاطر التي يمكن أن تنجم عن مواجهة هذا الإرهاب أدبيا. نحن في "مصر" اغتيل "فرح فودة"، وسكين صدئة، دخلت في رقبة "نجيب محفوظ"، في الجزائر: لا يوجد "عبد القادر علولة" وحده، وإنما عشرات من أسماء المثقفين والكتاب الذين قتلوا؛ وقل نفس الأمر في الذين ماتوا في سجون الاستبداد السياسي، فأنا رأيي كما أقول: الأدب بطبيعته هو نقيض للإرهاب، ومواجه له على نحو غير مباشر- كل الأدب- لكن الأدب إلى جانب هذه الدرجة غير المباشرة عنده درجة المباشرة، التي هي درجة المقاومة، التي هي التصدي المباشر، لثلاث حالات: حالة الإرهاب الديني، حالة الاستعمار، حالة الاستبداد السياسي. وهذه هي الحالات البارزة، وهناك حالات أخرى، لكنها أقل وطئا. ليس من المصادفة أن يكون أكثر الناس الذين يتعرضون للإرهاب هم الأدباء أو المثقفون بشكل عام، لأنهم يقومون بفضح الآليات الأيديولوجية الزائفة للمُرهِبيين وقائمة الاغتيالات كثيرة في العالم العربي. لكن! هل الأدب وحده، يستطيع القضاء على الإرهاب؟ بالقطع لا. بسبب الأمية المنشرة وبسبب ما تسميه بالأجهزة الأيديولوجية للدولة "التصوفية" للأسف، وبسبب الأجهزة الأيديولوجية للمجموعات الموازية للدولة المدنية، والمعادية لها، والتي تريد أن تقوضها لتقيم

إذا كان الأدب في النهاية ، هو التجارب الجمالية ، التي ترتقي بوعي الإنسان ، وتنقله من مستوى الضرورة ، إلى آفاق الحرية ، فالأدب بهذا المعنى ، هو ضد أي فعل من الأفعال التي تشوه الحضور الإنساني النبيل ،

الدولة الدينية، وبسبب الأيديولوجية الاستعمارية أيضاً، التي تصنع لبسا بين الإرهاب وبين الجهاد، وبين الإرهاب والمقاومة... إلى آخره. هكذا يلتبس الأمر، وهكذا نعود مرة أخرى، لزوايا المثلث "الوهمي" الذي تحدثت عنه سابقا.

■ **يحيى بن الوليد**: في السياق نفسه،وحتى نبقى في نطاق الأدب، فالملاحظ أن نظرية الأدبي الإسلامي (وأنت لديك إشارات فقط لهذه النظرية)، لا تتأسس على أساس معرفي، أو أساس جمالي، وإنما تتخذ من الأدب مجرد وسيلة، أو ذريعة لأشياء أخرى، وهي كذلك تتأسس على مفاهيم محددة، بعضها مستمد من كتاب "السيد قطب" "معاني في التاريخ". في هذا الصدد، كيف تنظر - باعتبارك ناقدا بارزا، إلى نظرية الأدب الإسلامي؟ علماً بأن النقد الذي وجه إليكم، هو أنكم كتبتم عن نقاد داخل "مصر"، دون أن تتوقفوا عند "السيد قطب".

■■ **جابر عصفور**: فيما يتصل بنظرية الأدب الإسلامي، رأيي شخصيا، أنه لا توجد نظرية للأدب، أو نظرية للنقد الأدبي تنتسب إلى دين أو إلى قوم. أنا لا أعرف نظرية أدب إسلامي ولا نظرية أدب مسيحي ولا نظرية أدب يهودي ولا نظرية أدب بوذي، أنا لا أعرف هذا.

■ **حميد لحمداني**: هناك نظريات أدبية ماركسية؟

■■ **جابر عصفور**: الماركسية أمر سنناقشه لاحقا، النظرية لا تنتسب إلى هوية دينية أو هوية قومية أصلا، فأنت لا تقدر أن تقول: نظرية أدب عربية في مقابل نظرية أدب إنجليزية أو نظرية أدب جرمانية... لأنه، سيختلط مفهوم الهوية القومية هنا بالنزعة العرقية ونصبح في مجال الأيديولوجيا وليس في مجال النقد الأدبي.

النظرية هي مجموعة من المفاهيم، والتصورات المتناسقة والمتجانسة التي تسعى لأن تفسر وتوضح ماهية موضوعها ومهمته وخصائصه النوعية التي تتجلى في أدواته؛ فالنظرية لا توصف إلا بما هو عنصر تكويني أساسي فيها، فنحن عندما نقول مثلا: النظرية البنيوية؛ فذلك لأن البنية هي العنصر التكويني الأساسي الحاسم في النظرية البنائية، وعندما نقول التفكيكية: أو التفكيك، فلأن مفهوم التفكيك مفهوم أساسي وحاسم فيها وتتبلور حوله النظرية، وحتى عندما نقول: النظرية الماركسية، فنحن نقصد أن أفكار "ماركس" نفسها حول البنية التحتية والبنية الفوقية وعلاقات البنية

> **"لنظرية لا تنتسب إلى هوية دينية أو هوية قومية أصلا، فأنت لا تقدر أن تقول: نظرية أدب عربية في مقابل نظرية أدب إنجليزية أو نظرية أدب جرمانية... لأنه، سيختلط مفهوم الهوية القومية هنا بالنزعة العرقية"**

الفوقية بالبنية التحتية والقوانين التي تحكمها من منظور المادية التاريخية، أو المادية الجدلية، هي العنصر الحاسم الذي يجعلنا نقول: إن هذه النظرية ماركسية.

وفي الحقيقة، ومع ذلك، أنا شخصيا أتشكك في استخدام نظرية ماركسية، لأنه – في تقديري – النظرية حتى لا تنسب إلى الشخص، أقول مثلا: المادية الجدلية أهلا وسهلا، أو أقول المادية التاريخية أهلا ومهلا، لأنها ليست من صنع "ماركس" وحده، وإنما هي من صنع مجموعة كبيرة من المفكرين. ولهذا يقال: إن النظرية لا وطن لها، لأن البنيوية إذا افترضنا أنها ولدت في "موسكو" سنة 1905م، ووجدت في "جنيف" مع محاضرات "دوسوسير"، ثم انتقلت إلى "تشيكوسلوفاكيا" مع مدرسة "براغ"، ثم الولايات المتحدة الأمريكية بهجرة الذين كانوا في "براغ" من أمثال "ياكبسون" وأمثاله، ومن الولايات المتحدة الأمريكية بعد انتهاء الحرب، واستقرار الأمور إلى "فرنسا". فأنت لا تستطيع أن تقول إن "فرنسا"، هي التي أحدثت النظرية البنيوية، ولا "تشيكوسلوفاكيا" هي التي عملت النظرية، ولا حتى "موسكو" ولا حتى "جنيف" التي كان منها "دوسوسير" الذي يقال إن البنيوية تعتمد على نظريته اللسانية، فالنظرية لا وطن لها، لأنها من إنتاج علماء متعددين، من أقطار متعددة وعبر أزمنة مختلفة وتصوغ في النهاية كيانا، وهذا الكيان لا ينبغي أن ينسب إلى دين، فإذا نسبته إلى دين، فإنك دخلت في مرحلة القداسة، وأول شرط من شروط النظرية، أنها تقبل المساءلة، وكيف تضع الديني في موضع المساءلة؟ هذا لا يمكن، أما القومية فتدخلنا في مجال الأيديولوجيا والحماسة الوطنية، فتصبح خارج منطقة المساءلة أيضا، ولهذا فما يقال عن الأدب الإسلامي لا معنى له، لأن مفهوم "الأدب الإسلامي" من حيث هو تنظير عند "السنة" سوف يكون مختلفا – بالضرورة – عما هو عليه عند "الشيعة"، ثم عما هو عليه عند "المعتزلة"، ثم عما هو عليه عند الأزارقة أو الإباضية. ففي الواقع لسنا هنا إزاء نظرية إسلامية، وإنما إزاء نظريات إسلامية، وفي النهاية، العيب الموجود كامن في التبعيض، أو التبعيضات التي تتكون على هذا النحو، لذلك لا يمكن أن توجد نظرية تنبني على أساس ديني، أو على أساس قومي أو عرقي.

> **فالنظرية لا وطن لها، لأنها من إنتاج علماء متعددين، من أقطار متعددة وعبر أزمنة مختلفة وتصوغ في النهاية كيانا، وهذا الكيان لا ينبغي أن ينسب إلى دين،**

■ **حميد لحمداني**: الأستاذ جابر ما

دمنا نتحدث عن الجانب الثقافي الآن، ما هو في نظركم دور المثاقفة، في هذا السياق الحالي الذي نعيشه في العالم العربي والإسلامي وأشير هنا بالتحديد إلى دوركم في تدبير المشروع القومي للترجمة. وما هو السبب الذي بدأنا نركز فيه على برامج الترجمة والنقل من الآخرين، أكثر من التركيز على برامج الخلق، والابتكار الخاص؟

■■ **جابرعصفور** : إذا كنا نعني بالمثاقفة التفاعل الثقافي الذي ينبغي أن يحدث بيننا وبين العالم، فهذا معنى سليم، وأنا معه تماما شريطة أولا: أن نتعامل مع العالم كله وليس مع بعضه، وألا نقع في المركزية مرة أخرى: لأننا قد عشنا لعقود، ولا نزال أسرى المركزية الأوروبية الأمريكية. انتقلنا من أوروبا إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ولم يختلف الوضع، لذا ينبغي أن تكون عملية المثاقفة هذه، شاملة للعالم كله، بعيدا عن المركزية، وأنا أعجب إلى الآن لماذا لا تتفاعل الثقافة العربية تفاعلا كبيرا مع الثقافات اللاتينية؟ ثم مع الثقافات الآسيوية؟ وفي الثقافات الآسيوية، والثقافات اللاتينية، والإفريقية من الغنى والثراء ما يعود علينا بالنفع، وما يجعلنا نستطيع تقديم حلول غير تقليدية لمشكلاتنا. على سبيل المثال استطاعت "ماليزيا" أن تصنع في عشرين سنة معجزة اقتصادية، وأصبحت من الدول الأساسية في العالم، شأنها شأن "كوريا" وغيرها. فلماذا لا نستفيد من هذه التجارب؟ ففي أمريكا اللاتينية أعمق نقد وجه إلى المركزية الأوروبية، حتى هؤلاء الذين يتحدثون عن دور الدين في تكوين الشعوب، لماذا لا يستفيدون من لاهوت التحرير في أمريكا اللاتينية.

> **فلتكن المثاقفة بمعنى التفاعل بين ثقافات العالم، كل العالم، وليس بعض العالم، حتى نخرج من أسر المركزية الأوروبية، هذا هو الشرط الأول. الشرط الثاني: أن يكون هذا التفاعل، تفاعلا نقديا،**

فلتكن المثاقفة بمعنى التفاعل بين ثقافات العالم، كل العالم، وليس بعض العالم، حتى نخرج من أسر المركزية الأوروبية، هذا هو الشرط الأول. الشرط الثاني: أن يكون هذا التفاعل، تفاعلا نقديا، بمعنى أنك لابد أن تُخْضِع كل ما تأخذه من العالم، للمساءلة النقدية، بحيث لا تتحول إلى تابع، وإنما تتحول إلى مشارك في الإنتاج. لأنك عندما تريد الإنتاج بصورة واعية، فأنت مشارك في الإنتاج بمعنى أو بآخر، ويضيف نقدك الإيجابي لعملية إعادة الإنتاج ما يقربها إلى درجة كبيرة من صفات الإنتاج.

الشرط الثالث: أن يكون هذا التفاعل منحازا - بمعنى من المعاني - لمصالحك الأساسية في هذه المنطقة،

ولذلك فأنا أعجب مثلا، لمن يهتمون كثيرا "بالعولمة"، ويتحمسون لها، ناسين أنه في مقابل "العولمة" هناك ما يسمى بمفهوم "التنوع الخلاق" "التنوع الثقافي الخلاق"، وهو مفهوم يتيح للدول المماثلة لنا الحفاظ على هويتها الثقافية، بطريقة منفتحة، ودون القضاء عليها تماما، كما تهدف العولمة. بهذا المعنى فالمثاقفة مسألة ضرورية تماما، وإذا كنت أتحدث عن المثاقفة من حيث هي عملية تفاعل، فذلك يعني أنني أتحدث عن علاقة تتكون من طرفين طبعا، لأننا إلى الآن لا نزال الطرف الأضعف، فينبغي أن نأخذ ما لدى الآخرين من جوانب قوة، ولهذا، أنا شخصيا جاهدت طويلا إلى أن أسست ما يسمى "بالمشروع القومي للترجمة" وفيه كل ما أتحدث عنه: الابتعاد عن المركزية الأوروبية... ولهذا استطعنا أن نترجم عن حوالي ثلاثين لغة من لغات العالم، وأن نترجم إلى العربية - للمرة الأولى - عن الصينية، والسواحيلية والهوسة من اللغات الإفريقية، والآسيوية، التي لم يكن أحد يسمع عنها، وأنا أظن أن هذه الترجمة ينبغي أن نكثر منها، وللأسف!! كل ما يترجمه العالم العربي أقل بكثير جدا ما تترجمه "إسرائيل"، فالكارثة أن كل ما يستخدمه العالم العربي أيضا من أوراق في الطباعة يوازي فقط ما تستخدمه دار نشر كبيرة في فرنسا من ورق. نحن في حالة معرفية مزرية فلنترجم بأقصى وأكبر قدر ما نستطيع، وطبعا عندما نترجم ينبغي أن نحكم نفس القواعد الأساسية في عملية التفاعل الثقافي:

أولا: أن ننفتح على العالم كله.

ثانيا: أن نضع كل شيء موضع النقد، أن نختار ما يترجم دون أن نغفل بالطبع الأصول التي قامت عليها النهضة الأوروبية؛ ولهذا، أنا استغربت كثيرا ما جاء على لسان صحفي في جريدة "أخبار الأدب" يتساءل: لماذا نترجم "أصل الأنواع" لتشارلزداروين"، وهذا الرجل، أو هذا الشاب، وهو أديب واعد على أي حال - لا يدرك الأهمية التي يحتلها "تشارلز داروين" في الفكر العالمي . وللأسف لا توجد ترجمة عربية كاملة قبل الآن لكتاب "داروين"، فمنذ فترة بعيدة جدا ترجم "إسماعيل مظهر" بعض أجزاء الكتاب، ونحن الآن ترجمنا الكتاب كاملا في حوالي تسعمائة صفحة، والمترجم ظل يعمل في ترجمته عشر سنوات. فالترجمة مهمة جدا لتأسيس نهضة جديدة. لكن الترجمة ليست بديلا عن الإبداع؛ بالعكس، الترجمة تشجع على الإبداع،

وإذا كنت أتحدث عن المثاقفة من حيث هي عملية تفاعل، فذلك يعني أنني أتحدث عن علاقة تتكون من طرفين طبعا، لأننا إلى الآن لا نزال الطرف الأضعف،

لأنك عندما تضع هذه المترجمات أمام العقل العربي، وتدفعه إلى أن يقرأها ويتأمل فيها ويناقشها فهو يفكر ويتفاعل وينتج بسبب هذا التفاعل فكرا جديدا، وإبداعا جديدا موازيا. فالترجمة لا تعني الاستغناء عن الإبداع، بل بالعكس، أنا أعتبرها خطوة مساوية وموازية للإبداع. والدليل على ذلك بسيط: إن الأمم التي تزداد فيها حركات الترجمة، هي التي تزداد فيها حركات الإبداع، والعكس بالعكس.

■ **يحيى بن الوليد**: إذا سمحتم، بالنسبة لمشروع الترجمة، الذي تتحدثون عنه، هل كان في مستوى الطموح الذي كنتم تتوقون إليه؟.

■■ **جابر عصفور**: نعم كان في مستوى الطموح الذي حلمت به، وسأقول لك: أنا كتبت أكثر من بحث في الموضوع، وكنت أضع في هذه البحوث مبادئ "المشروع القومي للترجمة" وفلسفته، حتى أن هناك دراسة منشورة في "أوراق ثقافية" اسمها "نحو مشروع قومي للترجمة". ولو قرأت هذه الدراسة ستجد حوالي سبعة مبادئ تحكم المشروع القومي للترجمة الآن، مثلا: أن تترجم الأصول، أن تكون معاصرا، أن تتباعد عن المركزية الأوروبية، أن تترجم عن اللغات الأصلية وليس عن لغة وسيطة، فنحن لا نترجم عن لغة وسيطة إطلاقا، وبالإضافة إلى هذا: أن تكون عربيا.

ولهذا ستجد في "المشروع القومي للترجمة" مترجمين من المغرب ومن تونس ومن لبنان ومن سوريا ومن العراق ومن مصر، لأنه مشروع عربي، وهذا التعدد يحقق توازنا في المشروع، لأنه إذا كان هذا الجزء العربي، وهو "مصر الأنجلوفونية"، فإننا نجد الناطقين بالفرنسية والناطقين بالإيطالية في أقطار عربية أخرى، وهكذا يحدث التكامل، وهذا التكامل يؤثر على حركة الترجمة ايجابيا .

■ **حميد لحمداني**: ما هي آخر كلمة يمكن أن تقولها في نهاية هذا الحوار، وتكون موجهة بالتحديد للمثقفين العرب.

■■ **جابر عصفور**: **والله!** هل هي كلمة فقط ؟ ... هي كلمات، ففي الفم ماء كثير، لكن! دعني أقول أولا: إنه علينا أن نفكر بجدية في حلول غير تقليدية لمشاكلنا، إذا ظللنا نفكر بالأساليب نفسها وبالطرق نفسها لن نتقدم كثيرا، ولذلك فقد أعجبتني كلمة قالها الأمين العام لمنظمة الأمم المتحدة، منذ فترة: "إن علينا أن نبحث عن خرائط عقلية"، ورأيي، أن هذه الكلمة جميلة جدا، فعلينا أن

علينا أن نفكر بجدية في حلول غير تقليدية لمشاكلنا ، إذا ظللنا نفكر بالأساليب نفسها وبالطرق نفسها لن نتقدم كثيرا ، "إن علينا أن نبحث عن خرائط عقلية" ، جديدة

نبحث عن خرائط عقلية جديدة، وأنا أكدت هذه الكلمة في مقدمة ترجمة كتاب "التنوع الثقافي الخلاق"، وأشرت إلى ضرورة البحث عن خرائط عقلية جديدة، وأضفت إليها، أننا نحن المثقفين العرب، علينا أن نبحث عن حلول غير تقليدية، وأن نمضي في دروب غير تقليدية، وبالتأكيد سوف تتكشف لنا آفاق باهرة واعدة إلى أبعد مدى.

■ حميد لحمداني: ماذا تقصدون، "بغير تقليدية" ؟

■■ **جابر عصفور** : غير تقليدية... على سبيل المثال نحن حتى الآن نصر على مجموعة من الشعارات، منها مثلا : تلك التي نفرق فيها بين "رجعي" و"تقدمي"، ونستبقي لوازم هذه الصفات كما هي، مع أن الأمور قد تغيرت كثيرا، ولم تعد تقبل هذه القسمة. الذين آمنوا بالفكر الماركسي لا يزالون يؤمنون به كما هو، من دون حتى أن يدركوا، أن الفكر الماركسي في العالم قد تغير تغيرا جذريا. وللأسف! التغير دائما يأتي من الخارج، وعندما يتغير الخارج نبدأ نحن من الداخل.

علينا أن نختبر مقولاتنا، لأننا قد نكتشف أن هذه المقولات، تنطوي على نوع من التعصب ومن الأيديولوجيا،

"علينا أن نختبر مقولاتنا ، لأننا قد نكتشف أن هذه المقولات ، تنطوي على نوع من التعصب ومن الأيديولوجيا ،"

مثلا علينا أن نفكر في وسائل جديدة للنشر؛ بحيث لا نعتمد على الحكومة دائما، ولا نعتمد حتى على الكتاب في شكله التقليدي باستمرار، ومع نسبة الأمية الكبيرة عليك أن تفكر، لا في شكل الكتاب المطبوع وحده، وإنما في شكل الكتاب المسموع، الذي يمكن أن يسمعه الأمي الذي لا يقرأ. هذا ما أقصده بالوسائل والأساليب الجديدة على سبيل المثال.

الأمر الثاني: هو أن نكف عن القول، بألسنتنا إننا نحترم الاختلاف، ونحن مع الاختلاف قولا وليس فعلا، بمعنى إذا جئنا إلى الممارسة الفعلية تحول المختلف عني وعنك إلى عدو ينبغي أن يستأصل وأن يقصى. وإلى الآن نحن المثقفين العرب لم نتعلم بعد معنى أن نحترم اختلافاتنا، وأن نحترم المختلف عنا إلى الآن! ومن هنا تأتي الاتهامات التي تصل إلى درجة التخوين أو إلى درجة التكفير؛ وأتصور، أن هذا النوع من لغة الاتهام الذي لا يزال شائعا، هو تعبير عن خلل،

وعن صدع كبير يفصل بين ما نقوله وما نمارسه بالفعل.

الأمر الثالث: يا ليتنا نفرق بين الخلافات البسيطة، والخلافات الجذرية، لأني أرى أحيانا جعجعة ولا

أرى طحيناً، وأرى معارك لفظية كبيرة جدا، ولا أساس لها، لتكن المعارك النظرية والجدال حول قضايا كبيرة، حول أسئلة كبيرة، معارك فكرية حقيقية، لأنه إلى الآن اختفت من حياتنا المعارك الفكرية، وتحولت المعارك إلى معارك صغيرة جدا.

ملحق

الدكتور جابر عصفور

مدير المركز القومي للترجمة بالقاهرة.

أمين عام المجلس الأعلى للثقافة بمصر (1993 ـ 2007).

مفكر، باحث أكاديمي، ناقد أدبي.

مواليد 25 مارس 1944 بالمحلة الكبرى بجمهورية مصر العربية.

دكتوراه الدولة من قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب بجامعة القاهرة.

أستاذ النقد الأدبي بكلية الآداب بجامعة القاهرة.

أستاذ زائر للأدب العربي وللنقد الأدبي بالجامعة في الولايات المتحدة الأمريكية واليمن والسويد والكويت.

عضو مستشار بعدة هيئات أدبية وثقافية وتحكيمية بالعالم العربي.

من إصداراته:

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، 1974.

مفهوم الشعر؛ دراسة في التراث النقدي، 1978.

المرايا المتجاورة؛ دراسة في نقد طه حسين، 1983.

الإحيائية والإحيائيون، 1990.

قراءة التراث النقدي، 1991.

التنوير يواجه الإظلام، 1992.

محنة التنوير، 1992.

دفاعاً عن التنوير، 1993.

هوامش على دفتر التنوير، 1993.

أنوار العقل، 1996.

آفاق العصر، 1997.

نظريات معاصرة، 1998.

زمن الرواية، 1999.

ضد التعصب، 2000.

مواجهة الإرهاب: قراءة في الأدب الروائي، 2003.

أوراق ثقافية، 2003.

الرهان على المستقبل، 2004.

غواية التراث، 2005.

دفاعاً عن المرأة، 2007.

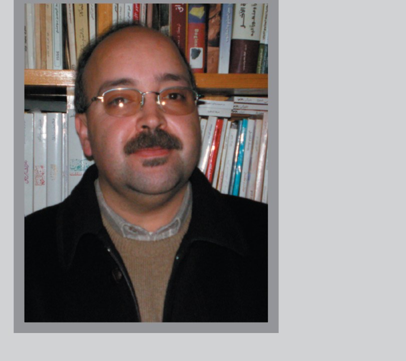
رؤى العالم: عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، 2008.

نقد ثقافة التخلف، 2008.

نحو ثقافة مغايرة، ترجمة، 2008.

المشـرق المتخيّـل
تحولات تذاوت روائي

شرف الدين ماجدولين



1- تمهيد

يُمثِّل "الموضوع المشرقي"، بما هو حد جغرافي، ومجاز ثقافي، ومجال عاطفي، أحد المثيرات الأساسية للسرد الروائي والسير الذاتي المغربي المعاصر، ويشكل مرجعا أثيرا للوصف والتخييل، والاستبطان الجمالي. كما أن الولع الحسي والمعنوي بمباهج العواصم المشرقية الشهيرة، وعبق التاريخ، وسحر الصور المنتسجة عبر آلاف المرويات والسرود، حدا بالروائيين المغاربة عبر توالي عقود القرنين الماضي والحالي، إلى ابتداع محكيات تباينت رؤاها ومراميها، ومناحيها التمثيلية؛ بيد أنها تقاربت في سعيها إلى استكناه الإلغاز المشرقي، المزاوج بين متناقضات النهضة والهزيمة، الوحدة والتشظي، الانفتاح والانكفاء على الجرح العميق... وغيرها من الثنائيات

"يُمثِّل "الموضوع المشرقي"، بما هو حد جغرافي، ومجاز ثقافي، ومجال عاطفي، أحد المثيرات الأساسية للسرد الروائي والسير الذاتي المغربي المعاصر،"

الضدية المحيرة، التي صورت لبنان ومصر وسوريا والعراق وفلسطين، بمثابة صقع ملتبس، ووجود حافل بمثيرات الخيال، وأفق "لممارسة "تذاوت" عبر الكتابة، مع مجازات وتفاصيل حياتية، ورحابة مبهرة، غائرة في الذوات العميقة للمغاربة، وباعتبارها هوية لمجتمع لم يتحول يوما إلى كيان "غيري"، وإنما بات امتدادا للذات، ومكونا من مكونات الإحساس باللغة والزمن والمحيط الإنساني.

والظاهر أنه منذ خمسينيات القرن الماضي، مع البدايات المبكرة لهذا الفن، وتحديدا مع نص: "جاسوسة على حدود فلسطين" لعبد العزيز بن عبد الله (1950). مرورا بروايات: "النار والاختيار" لخناثة بنونة، و"القاهرة تبوح بأسرارها" لعبد الكريم غلاب، و"رفقة السلاح والقمر" لمبارك ربيع، و"مجنون الحكم" لبنسالم حميش، و"أحلام النساء" لفاطمة المرنيسي،

و"القاهرة الأخرى" لرشيد يحياوي، و"المخدوعون" لأحمد المديني، و"مثل صيف لن يتكرر" لمحمد برادة، و"المصري" لمحمد أنقار، ... اكتسبت عوالم الشرق العربي في تجلياتها الفضائية، والرمزية، والتخييلية، مجموعة من "الصور" و"التمثيلات"، الفكرية والفنية والسياسية، شهدت تحولات في مضمونها الروائي، عبر تراكم التجارب والأسفار، والتواصل الفكري، لتتحول تدريجيا من "قيمة فضائية" ثابتة تستبطن قيما عاطفية وذهنية ذات صبغة تعميمية من قبيل "القومية" و"النهضة" و"المركزية الثقافية"... مطلع القرن الماضي، إلى تجليات وقيم أكثر التصاقا بالعملية الإبداعية، من قبيل الاستحضار المباشر للرموز المشرقية التي قد تبتدئ بالعواصم الشهيرة: القاهرة ، وبيروت، وبغداد، ودمشق، ولا تنتهي بتضمين الأهواء والانحيازات الأدبية لكتاب وقادة وفنانين، ومآثر ثقافية، ولنصوص أدبية مشرقية خالدة.

2- الفضاء القومي: القضية أفقا للاستعارة.

ولعله لم يكن من قبيل المصادفة المحض، أن تلتصق المتون الروائية المغربية الأولى بالهم المشرقي متمثلا في القضية الفلسطينية، التي حضرت في عنوان رواية عبد العزيز بن عبد **الله**، ثم في الحبكة الحكائية لنص "النار والاختيار" لخناثة بنونة، قبل أن يشكل المشرق، متمثلا في مدينة "القاهرة" (عاصمة القومية العربية، ومركز النهوض والإشعاع الثقافيين) مفصلا مركزيا في حياة "إدريس" بطل رواية "جيل الظمأ" لمحمد عزيز لحبابي، وقاعدة التكوين الثقافي والسياسي للسارد في نص "القاهرة تبوح بأسرارها"، لعبد الكريم غلاب؛ ففي هذه السرود جميعا، سواء منها الروائية الصرف، أم ذات المنحى السير ذاتي، شكل المشرق لحظة الحماس الإيديولوجي الهادر، ولم تكن الثورة الفلسطينية، وخطب الزعيم عبد الناصر، والحراك الفكري الحامل لأفكار التحرر والاشتراكية، ومقاومة الاستعمار، على إيقاع التطور الدرامي للصراع العربي الإسرائيلي، إلا خلفية ذهنية لمشهد مغربي محكوم بشغف الانتماء إلى ما سمي آنذاك بالوطن العربي الممتد من المحيط إلى الخليج. ولا جرم، من ثم، أن يخصص روائي مغربي كمبارك ربيع رواية حول حرب أكتوبر، تدور أحداثها بين دمشق وبيروت والقاهرة، متغلغلة في التفاصيل الفضائية والشخصية لتلك المدن ومحيطها الإنساني، مشخصة وهجها الدنيوي، وما تحفل به من

اكتسبت عوالم الشرق العربي في تجلياتها الفضائية، والرمزية، والتخييلية، مجموعة من "الصور" و"التمثيلات"، الفكرية والفنية والسياسية، شهدت تحولات في مضمونها الروائي، عبر تراكم التجارب والأسفار، والتواصل الفكري،

ثراء يمتد من الكلام إلى العقائد، ومن الجدران إلى النسوغ،... مشكلة لحظة تصويرية فارقة في مسار الجدل الروائي المغربي مع القضية القومية، ومولدة صيغة استعارية بالغة الدلالة لحلم الضمير الجمعي.

في "رفقة السلاح والقمر" يقدم مبارك ربيع محكية روائية عن التجريدة المغربية المشاركة في حرب رمضان، في الجبهة السورية، وما رافق رحيل أفرادها، من الجنود البسطاء، من حماس وإيمان عميق بنبل القضية وقداستها، وتستدعي، عبر تداخل طباقي دال تفرزه في السياق النصي ذاكرة شخصية "ميمون"، صورة حرب عبثية خاضها الجنود المغاربة إلى جانب الجيش الفرنسي في جبهة "الهند الصينية"، وعبر التداعي الحدثي تتبلور علة النصر، حيث لن يكون إلا محصلة لتلازم قيم "الحق" و"وحدة المصير"، و"عدالة القضية"، وهو التلازم الذي يذكي إحساس الجندي المغربي بالانتماء والتماهي مع امتداده القومي. ومن خلال الاسترسال السردي، تتشظى الفصول إلى مشاهد ومحطات فرعية، تطل بالقارئ على تفاصيل غميسة من أحياء القاهرة وبيروت ودمشق تكشف ولعا إبداعيا واضحا بإعادة تمثيل مشاهد نصية متواترة،

> في "رفقة السلاح والقمر" يقدم مبارك ربيع محكية روائية عن التجريدة المغربية المشاركة في حرب رمضان، في الجبهة السورية، وما رافق رحيل أفرادها، من الجنود البسطاء، من حماس وإيمان عميق بنبل القضية وقداستها،

وإخراجها إلى حيز الخبرة الحية المباشرة، وتحويلها من موضوع للتلقي، إلى مرجع للإنجاز الروائي المتجدد.

ويخيل إلينا أن رهان "القضية" لم يشكل في رواية "رفقة السلاح والقمر" إلا قناعا خارجيا لذلك الانجذاب الوجداني المؤثل للمغربي تجاه أمكنة وأصوات وملامح، تكتسب العديد من مقومات الثراء التخييلي؛ من هنا فإن الصور المشكلة للمدن، لامست حدوسا غائرة في اللاوعي، حول مسارات وأحداث تنطوي على إيحاءات ملتبسة، تبدو واضحة وقريبة بقدر ما هي قصية وملغزة؛ نقرأ في أحد المشاهد التصويرية لبيروت:

"وحين يتجمد الموج مع الفجر، وتمتصه من جديد ملتقى كل الأجناس والضمائر، بيروت الصخب والتناقض، تظل "سامية" ونسخ مماثلة لها على الطريق. لم تعد أزقة بيروت الضيقة ولا شوارعها الفسيحة، لا براءتها ولا عهارتها بقادرة على أن تمتصها من جديد. مشردة فلسطينية ونسخ مماثلة لها من بقايا الخضم الذي أتعبه السعي والهدير، تقف على طريق الشام العتيد المستقيم وتخطو فيه بلا أضواء زاهية

ولا ألوان، ربما لأول مرة في تاريخ الطريق .. حتى الفجر الكاذب غاب ضياؤه، تخطو في الظلام ووراءها خطوات بعزم وتصميم. بقصيدة شعر وبندقية!" .

وبصرف النظر عن النزعة التنميطية التي تجعل بيروت تتصادى في الصورة الحالية، مع عشرات الصور الحسية والتسجيلية في الرواية العربية، عن المدينة المنشطرة، الموزعة بين الأهواء الدنيوية والمنازع العقائدية، الهاجسة بالموت والعاشقة للحياة، فإن انصرافها في بنية المتخيل الروائي لـ"رفقة السلاح والقمر" إلى تمثيل التعلق العاطفي بـ"القضية"، يحولها من وجود مديني مولّد للتناقضات الإنسانية، إلى حامل لنوازع التعبير المونلوجي عن استعارة جاهزة، هي تلك التي تجعل من بيروت ذاكرة للحرب وعلامة على جرح مؤبد، وسيرة للتقاطب الذي يبدأ بالأفكار، ولا ينتهي بالشوارع؛ والذي يجعل منها أيضا مجرد خلفية لتمادي المأساة الفلسطينية. من هذا المنطلق يمكن فهم نزوع التصوير الروائي إلى تشخيص التشرد الفلسطيني عبر قيم أسلوبية تستنفر لها عدة الوصف الدرامي المفعم قتامة، حيث تنسرب الظلال الأسية إلى تجاويف الشخصية المأزومة، عاكسة الخراب الوجودي للذات الذي لا ينتشل في السياق النصي إلا بقدر الخروج من المدينة المنطفئة.

لأجل ذلك تكتسب الصورة إيحائيين، الأول تاريخي – ثقافي يكثف علامات التجلي المفارق لبيروت في إطارها الزمني، ويعيد إنتاج حسيتها وكنهها المعنوي المجرد عبر العقود الأخيرة، في ارتباطها بتلازم الخطوب والمآزق الطائفية والفكرية والسياسية؛ والثاني جمالي ذو بعد استشرافي يصل صورة بيروت بتحولات الحوارية المجهضة والانفتاح المعطوب، و عجزها عن احتواء التعدد وتحولها إلى محطة عبور للشعارات والرموز المجاوزة لحجمها. كل ذلك عبر وضعها في صيغة "اللحظة العابرة"، التي تستبطن الجدل النفسي المؤقت مع ملامح وأفعال الشخصية العابرة لفضائها المتشعب، وهو ما يتجلى في الصورة المقتبسة في هيمنة الظلام والضيق على الدروب والشوارع، في تضامن رمزي مع مشاعر الفقدان لدى البطلة الفلسطينية المشردة.

في صور لاحقة يستحضر مبارك ربيع، الأجواء الشعبية لحواري القاهرة وأزقة دمشق، بالحافز السردي ذاته، أي تمثيل القضية، وتمجيد لحظة فارقة للعنفوان القومي، وهي صور تتباين بالنظر إلى تطور محكي

> **في صور لاحقة يستحضر مبارك ربيع ، الأجواء الشعبية لحواري القاهرة وأزقة دمشق ، بالحافز السردي ذاته ، أي تمثيل القضية ، وتمجيد لحظة فارقة للعنفوان القومي ،**

الانتصار العسكري في حرب أكتوبر، وتفاقم تفاصيل الأحداث المتشظية عبر الفضاءات والهويات، والأجيال، وتتنوع بقدر ما تتشربه كل مدينة من ظلال معنوية في المتخيل الروائي المغربي، وتختلف بالنظر إلى زاوية الرؤية والإحساس والسياق الدرامي الحاضن لها، يتساوى في ذلك مبارك ربيع في "رفقة السلاح والقمر"، بخناثة بنونة في "النار والاختيار"، بعبد الكريم غلاب في "القاهرة تبوح بأسرارها" ، بغيرهم من الروائيين المغاربة ممن ارتبطوا بالمشرق "القومي"، أو سافروا بين ربوعه، أو استوطنوا مدنه لردح من الزمن.

2- فضاء الزمن الجميل: لحظة التخييل الانشطاري.

وتبقى النصوص المستوحية للمدن/ المراكز المشرقية، بما هي مجاز كبير لصور الزمن الرومانسي الجميل، الذي يختصر كل الألق الفني والفكري والسياسي، متفاوتة في تمثيلها للحظات التوق والحنين، وإن كانت تطغى عليها جميعا، سمات التعبير عن "انكسار الحلم" و"خيبة الأمل" وفقدان الفضاء الوجداني "الملهم"، بفعل التحولات المتسارعة، وتلاحق الأزمات الاجتماعية والسياسية. من هذه الزاوية يمكن مقاربة أعمال أحمد المديني ومحمد برادة وحتى أعمال بنسالم حميش التاريخية، حيث تشخص مآزق الوقوع في دائرة السحر السلطوي، وتناقضات المثقف، في محاولة لتفسير الانحدار المأساوي للمجتمع العربي، وإخفاق مشاريع التنوير، وهيمنة الدولة التسلطية المصادرة للانفتاح والتعدد الثقافيين.

والحق أن هذه النماذج الروائية بقدر تباين منطلقاتها في ترجمة تفاصيل النظرإلى ذلك الماضي الآفل، والانتقاد المرير للحاضر الإنساني الذي انتهى إليه "الوعد المشرقي"؛ فإنها تتوحد جميعا في مزجها لسمات التسجيل، بالتخييل الشاعري، بالسخرية، بالتكثيف الرمزي، ويتقاطع في مبناها السردي الصوت الذاتي بأصوات شخصيات وأمكنة وتفاصيل تاريخية، ومرويات يومية،... ينجدل فيها الواقعي بالمتخيل والمرجعي بالمفترض المتوق إليه.

ولعله إن كان لنا أن نختار نصا دالا على هذا النحو من التصوير لعوالم المشرق العربي في الرواية المغربية المعاصرة فلن يكون إلا نص "مثل صيف لن يتكرر" لمحمد برادة، حيث يضحى الوجود في مدينة القاهرة، وتمثل ذاكرتها، والسعي إلى تضمين ما تسرب إلى اللاوعي، من انطباعات ووقائع وحدوس، في محكيات

إن كان لنا أن نختار نصا دالا على هذا النحو من التصوير لعوالم المشرق العربي في الرواية المغربية المعاصرة فلن يكون إلا نص "مثل صيف لن يتكرر" لمحمد برادة ،

تتوسل كل الإمكانيات التعبيرية للفن الروائي، يضحى فرصة للتأمل في مسارات بدت منتهية، وتأويل امتدادات ومعاني اكتنفها قدر كبير من الغموض، ومراجعة نقدية لتحولات وعي جماعي تجاه الهوية والتاريخ والمجتمع والثقافة، بنحو ينفصم فيه المرجع والرؤية بين حدي الماضي والحاضر، والهنا (المغرب) و"الهناك (المشرق)، فتغدو المراوحة الزمنية والفضائية، قاعدة لتخييل انشطاري لا يكتفي بالاندماج في النوستالجيا المتداعية من روايات نجيب محفوظ وأشعار أحمد رامي وتشكيلات محمود مختار، والتماهي الحالم مع الظلال الناعمة لصوت أم كلثوم، وحماسة ناصر، وسنتمانتالية أفلام الأبيض والأسود، وطوباوية العقائد اليسارية ... بقدر ما يتيح الفرصة لتكوين ملامح رؤية خارجية، حيادية بمعيار ما، تتحول إلى حافز لنوع من المقايسة التصويرية بين زمن الآمال العريضة ومآل تضحى فيه القاهرة برموزها وصخبها الفني، وبذخها من الكلام والأحاسيس والصور، كناية عن إجهاض الإرادة في الأفق العاطفي الممتد من المحيط إلى الخليج، ومن جيل حماد الموعود بالتحرر والديمقراطية والاشتراكية، إلى الجيل الحاضر الحالم فقط بما يكفل أسباب العيش.

وهي المقايسة التي تمتد، أيضا، بين اللحاء الخارجي، الظاهر، والشائع، الذي أفرزته التنميطات السردية الاختزالية، وبين العوالم السرية الخبيئة للقاهرة ؛ حيث تتجاور مظاهر الكبت، وتضييق الحريات، والتفاوتات الطبقية الرهيبة، وانتشار العنف بشتى تجلياته الحسية والمعنوية مع إرهاصات الارتداد الجماعي إلى معين العقيدة،... فيصير الفضاء المثقل بالذاكرة، قاعدة لإعادة إنتاج الكلام والصور المنسية أو المتكلسة في اللاوعي، والصوغ الدرامي لوقائع المسار الشخصي، وتحريك الرومانيسك الساخر.

صحيح أن الانشطار في محكيات "مثل صيف لن يتكرر" يبث تأثيره في المبنى الروائي في حدود الرؤية الفردية لشخصية السارد البطل "حماد"، وصحيح كذلك أن الصور الانشطارية تسترسل على إيقاع واحد، عماده التكرار والاستدعاء المطرد لتفاصيل الزمن والفضاء، غير أن ما يمنح لعبة التأرجح بين العالمين المنفصمين وقعها وتأثيرها الذهني والجمالي، هو انتماؤها إلى تجربة بالغة العمق والثراء، وإلى ذات منجدلة مع السياق الحاضن ومع كيمياء التخييل، يقول السارد في أحد

"الفضاء المثقل بالذاكرة، قاعدة لإعادة إنتاج الكلام والصور المنسية أو المتكلسة في اللاوعي، والصوغ الدرامي لوقائع المسار الشخصي، وتحريك الرومانيسك الساخر."

المقاطع:
"لولا تلك الذاكرة المتناسلة المرسومة على الأمكنة والجدران، لما استطاعت القاهرة أن تستمر وأن تقاوم التدهور من خلال زخم ذاكرتها الزاهية ليتضاءل الحزن ويتألق الفرح عبر طوباوية التذكر وتجميل الماضي... أما الإنسان ففرحه ينبع من أكثر من ذاكرة. لا يكفي المتخيل الجماعي ومحكياته، ولا المتخيل الفردي واستيهاماته، بل هناك تلك الذاكرة المغايرة التي تنسجها نصوص الشعر والتخييل. لذلك لا أفصل روايات نجيب محفوظ عن تلك "الذاكرة المضافة" التي ترافق إقامتي وزياراتي لمصر..." .
إن اللعبة المنتسجة عبر فصول محكيات "مثل صيف لن يتكرر" هي السعي إلى إبقاء الزمن في حدود "المشابهة"، في حيز افتراضي محتمل، تخترقه الالتباسات المتأتية عن فقدان اليقين تجاه المصائر والناس والتحولات، لذا لم يكن غريبا أن يردد السارد في غير ما مقطع من النص سؤال: "و مثل ماذا أيضا؟.." حيث تصير لعبة التمثيل، غاية لتشكيل معنى مفارق، مستقل، ومضاف؛ لا يتصل بالأصل والمآل إلا بصلات التأويل والافتراض، لملء "الثقوب" التي تخترق المرجع

"اللعبة المنتسجة عبر فصول محكيات "مثل صيف لن يتكرر" هي السعي إلى إبقاء الزمن في حدود "المشابهة"، في حيز افتراضي محتمل، تخترقه الالتباسات المتأتية عن فقدان اليقين تجاه المصائر والناس والتحولات،"

الذهني، وتحصين هشاشة الظلال والأطياف، وبقايا الضياء، من التلف والتلاشي، وحماية مراتع الأحلام المشرقية من الوقوع في وهدة النسيان.
وفي المقطع المقتطف تلوح بقوة هيمنة الذاكرة وقدرتها الهادية، المكيفة للرؤية، والحامية من الفقدان، في موازاة التوق الفطري إلى تجميد الزمن المترقرق في غفلة من الذات، وستكون للذاكرة سلطة الكشف الاستشرافي الذي لا يكتفي بالاسترجاع، وإنما يتعدى ذلك إلى سربلة المرئيات بغلالة من الحدوس واللمع، النابعة من عمق الفرد المتماهي مع السياق والفضاء والمحيط الجماعي؛ من هنا فإن السارد حماد، حين يتأمل اليوم في "القاهرة"، فإنه لا يستطيع فصلها عن "ذاتيته"، المنشطرة بين أكوان المرجع الواقعي والمحتمل التخييلي وخبرة الوعي التأويلي لتفاصيل المسارات المتحولة.
تلك كانت تجليات ولع مختلف بالمشرق وصوره الأثيرة، قدمت عبر فصول سردية متعددة الأوجه، تصل السيرة الشخصية، بالتأمل النقدي، بالتحليل السياسي، بالتسجيل الشاعري لوقائع فنية وتفاصيل تاريخية، وطرائف يومية، أنجزتها

لغة عذبة واسترسال سردي آسر، هو من أعمق ما كتب الروائي محمد برادة ، وأبهى ما كتب، عموما، عن القاهرة والزمن الجميل في السرد العربي المعاصر.

-3مرجعية نجيب محفوظ: الرواية المغربية والحوارية النصية.

ولا يخرج الإصدار الروائي الموسوم بـ"المصري" للكاتب المغربي محمد أنقار عن هذا الولع المشرقي ورهاناته الجمالية، فهي رواية تحكي مأزق الوقوع بين سلطتي "الإمكان" و"الوهم"، وتصور الخيبة الناجمة عن محاولة الانسراب –عبر شرنقات الخيال– من واقع الانتماء الحسي إلى مدينة مغربية بذاتها (تطوان)، إلى إبدالها المشرقي المتخيل (القاهرة). كما تسعى إلى تخييل منزع المقارنة بين النماذج البشرية، واستعارة الوظائف والملامح والصفات، عند بطله "أحمد الساحلي"، بالارتكاز الدائم على صور شخصيات الفضاء القاهري البديل، والاستدعاء المطرد لمواقفها ومفارقاتها العابثة وحواراتها المنغرسة في محيطها الشعبي، بحيث تتغلغل تقاسيم هذا الولع في النسيج الداخلي للرواية ككل، مولفة لحمتها النصية، دامغة أفقها بصبغة البحث المحموم عن

"المصري" رواية تحكي مأزق الوقوع بين سلطتي "الإمكان" و"الوهم"، وتصور الخيبة الناجمة عن محاولة الانسراب -عبر شرنقات الخيال- من واقع الانتماء الحسي إلى مدينة مغربية بذاتها (تطوان)،

"ماهية" المدينة، ومعدن عراقتها.

هكذا تنبني الحلقات النصية لرواية "المصري" على إيقاع "النأي" و"الارتداد"؛ ابتعاد متواصل عبر الزمن للبطل "أحمد الساحلي" عن تحقيق حلم الكتابة، وانفصال مسترسل عن الذات الدفينة، عبر الانغمار في العادات اليومية وعلائق الأسرة والأصدقاء، وعجز متفاقم عن الإمساك بكنه العالم "التطواني". يقابل كل ذلك ارتداد متواتر إلى ذاكرة الصور، ووقوع في دائرة السحر "المصري"، وإخفاق في استكشاف سر "العتاقة"، وانزياح –في كل مرة– من "الأصل" إلى "الإبدال" .وهي العملية المفضية في المحصلة إلى "الفراغ" الصادم، ذي الهالة المأساوية، الذي ينتهي إليه البطل "المحاكي" بعد هروب الكل: الأبناء والأصدقاء والعمر والمحيط وحلم الكتابة المؤرق.

يسعى"أحمد الساحلي" المدرس الذي أزفت ساعة تقاعده، المفتون بالرافعي وطه حسين والمنفلوطي ومنشورات الهلال ودار الكتب ودار المعارف، والمدمن العتيق لروايات نجيب محفوظ وصور "جمال قطب" و"حسين بيكار" و"اللباد" و"التوني"، إلى تقديم ما يمكن أن نسميه رواية "العمر "، نصا يستقطر فتنة مدينة

تنشد من يخلدها، ولوحة تعوض عما ذهب من سنوات في الاستكانة إلى فتنة الاستيعاب والتلقي. ولقد شكل هذا المثير الموضوعي معبرا لهيكلة روائية لا تخلو من حذق؛ حيث تلتقي حلقات بحث البطل عن مادة الكتابة، برغبة الروائي الأصلية في إبداع رواية "المدينة". كما يتحول التجوال "الكاريكاتوري" للشخصية الحالمة بين معابر المدينة العتيقة، إلى تخطيط جدي من قبل الروائي لاستكناه دروب تطوان وحوماتها، واقتناص طرائفها، وتسجيل مخزونها الكلامي ورصد إيقاعها الدنيوي. بل إن عملية الارتداد المطرد إلى عوالم "نجيب محفوظ"، التي تبدو ظاهريا قناعا يعوق "البطل" عن النفاذ إلى سر الأمكنة وإيحاءاتها الأصلية، تضحى لعبة قصدية في الموازنة بين "الحسي/المحتمل" وارتداداته المجازية، حيث لا يمثل البطل إلا بوصفه تركيبا معقدا لمعادلة إبداعية ثلاثية الأبعاد، تتكثف رمزيتها بمزجها الظلال الصورية للشخصية المحلية بمثيلاتها القاهرية بالذاكرة التخييلية لأبطال روايات "خيبة الأمل" عموما.

ولما كان التخطيط السردي مستندا إلى تقنية الربط الصوري بأبعاده تلك، فقد بات تكوين البطل تشكيلا متعدد الألوان للمحة رئيسة موحدة هي "التمادي في الحلم"، إذ ثمة دوما إصرار من قبل "أحمد الساحلي" على الاستمرار في الوهم، وعدم التسليم بالوقائع الملموسة حتى عندما تصدمه الحقيقة في الأسواق على يد "بائع السمك" السمج، أو في "الكازينو" في لحظات الثرثرة مع "المحامي" الحكيم، أو في البيت حين معايشة أهواء الزوجة العملية. وسرعان ما يتجلى السراب المطوح بوجدانه مزيجا من الشطح الفنطازي لبطل "الشحاذ" والتطلع إلى أفق غامض عند "كمال عبد الجواد"، بطل الثلاثية.

ولا شك أن الروائي حين يعيد تخطيط محطات حياته بين مفصلي زمن "العصر" و"الغروب"، فإنما ليذكي الإحساس بمأساوية مساره العبثي بين حدين زمنيين يطبق عليهما إيحاء الموت؛ وفي ما بينهما تتراكب بوتيرة "جنائزية"، فصول "الاستعداد النفسي" و"حومة البلد"، و"الطرانكات"، و"السويقة"، و"العيون"، باسترسال ينظر، في جزء منه، إلى إيقاع "بين القصرين" و"قصر الشوق" و"السكرية" في تجزيء المساحات المدينية، وتفصيل مكونات وهجها الحسي، وثرائها الرمزي، بيد أنه "ينأى" عنها في

شكل هذا المثير الموضوعي معبرا لهيكلة روائية لا تخلو من حذق؛ حيث تلتقي حلقات بحث البطل عن مادة الكتابة، برغبة الروائي الأصلية في إبداع رواية "المدينة".

تناول المصائر، ونسج مولدات التداعي الحدثي.

ويبدو محمد أنقار في أحسن أحواله حين يختار موضوعا له تمثيلَ المواجهة بين روائي "واهم" (أو وهمي)، ومادته المنتقاة بعناية عن مدينته "تطوان"، حيث تنبثق المفارقة طافحة بمثيرات الأسى والسخرية معا، فاسحة المجال لإنجاز أسلوبي ثنائي البعد؛ فعبر المواجهة المتوترة، المفضية إلى السراب، تتكون شبكة التمثيل الروائي المحبوك، في الآن ذاته الذي تستحضر فيه الكيمياء الفنية القمينة باستخلاص الصور على لسان الشخصية نفسها، حيث لا يفتأ أحمد الساحلي يردد التساؤل الحائر عن سبل تحويل مظاهر الحسي، وكيفية: "استخلاص رحيقها وصوغه في سبيكة جذابة تفيد في كتابة رواية المدينة"، كما لا يكل عن مناجاة مثاله المحفوظي واستجداء عبقريته: "المتمثلة في القدرة على استخلاص الحدث المنسجم مع موقعه القصصي"، ومن ثم الإصرار على "مزيد من التعصير واستخلاص الرحيق".

أكيد أن محاولات البطل الحالم، الفاقد للموهبة، لن تجدي فتيلا، تماما كما لا يفضي الولع بشخصيات "أحمد عاكف" و"كمال عبد الجواد" و"المعلم كرشة" إلى بث الروح في أثرها الهارب. لن ينهار يوما الجدار السميك بين "الحب" و"المعرفة"، بين الكشف وامتلاك المهارة. بيد أن هذا العجز ذاته يضحى منفذا إلى إبراز حذق روائي بارع في تحويل بعد الخيبة (في "صوغ الحسي") إلا تعلة للإنابة الجمالية، وهنا يتجلى البعد الثاني المتمثل في موازنة الصور الأصلية بصور "الإبدال" القاهري عبر خطط تعيد تنظيم المكونات في خلفية المشاهد والمقاطع السردية والوقفات التأملية، بحيث تتجلى نديّة، محتفظة بقدرتها على الإدهاش، مع براعتها في جدل قيم "التنائي" مع المحيط الشخصي وتفاصيل الأمكنة وذاكرة الصور النصية.

في كل الفصول تختلط "الصورة ببقايا الأصداء الجنائزية" ، في تزامن مع استعصاء الدروب والحومات والأسواق على الانصياع لمحاكاة البطل الواهم. وتطرز رحلة البحث عن "الخلود" بلمحات جسدية تذكي رمزية الخيبة ولوعة "النأي"، فيصير "العطش" المزمن، والغصص المتتالية، وحرقة المعدة، وآلام الدواخل منجدلة مع فقدان الموهبة واستعصاء الزمن على الثبات، وتلاشيه بسرعة البرق من صفحات العمر الأخيرة، فتبدو المحصلة الروائية تجميعا لسمات العجز النفسي والنكوص الجسدي و تبدد أي

"في كل الفصول تختلط "الصورة ببقايا الأصداء الجنائزية" ، في تزامن مع استعصاء الدروب والحومات والأسواق على الانصياع لمحاكاة البطل الواهم. "

أمل في النهوض.
ولعل هذا التداعي الذي يمركز الموت في بؤرة الإيحاءات النفسية والحسية والكلامية والحدثية الطافحة ألما، هو ما يجعل الأفق الصوري شبيها بالترجيعات النغمية للحن الرئيسي ؛ ثمة دوما رهان على تشظي الصورة المركزية إلى تنويعات تلتحم بالمكونات التخييلية والأبعاد الرمزية للأمكنة والشخصيات والمواقف، بما يخرجها من حسية "الإمكان" وعقلانيته، إلى رمزية "المحتمل" ومفارقاته. بالطبع تظل دوما رهانات الواقعية ذاتها متحكمة في نسج التفاصيل وتركيب خطوط الامتداد الدرامي، إلا أن اللغة الحاضنة والأوصاف المتواترة وشبكة الكلام الحواري المفتوح على الأفق المجازي "الموحد"، كل ذلك يجعل السياق النصي يكتسب بعدا فنطازيا قريبا من عوالم البلاغة المحفوظية بتنويعاتها الانشطارية والشذرية والحلقية... وفي هذا السياق تكاد تمثل رواية "المصري" النموذج السردي الأكثر تمثيلية لنزوع محمد أنقار إلى تجريب رهان "التصادي الصوري"، وإلى تجسيد خبرته القصصية في التكثيف المجازي واستقطاب الوقائع الحكائية إلى مركز درامي يشكل محور اللعبة السردية المتواترة. بل إن هذا الرهان

"
تكاد تمثل رواية "المصري" النموذج السردي الأكثر تمثيلية لنزوع محمد أنقار إلى تجريب رهان "التصادي الصوري"، وإلى تجسيد خبرته القصصية في التكثيف المجازي
"

هو الذي يحرك التوالي الحدثي على إيقاع "الجنائزية"، وينطق البطل بهواجسه المخترقة بطعم الخوف، وظلال الغروب ورائحة الانسداد في الآفاق. وهو الذي يجعل السارد، في النهاية، يستحضر مثاله الروائي، بوصفه تجسيدا للاستحالة التخييلية، ومرجعا لتضمين "الحرفية" الروائية في آن:
"ما الذي انفرد به نجيب محفوظ حتى ألم في رواياته بتفاصيل القاهرة وأزقتها وملايين بشرها وأصناف عاداتها وآلاف مشاكلها وأحلامها؟. لابد من أن يكون ثمة سر يجمعني بالأديب المصري (...) الرطوبة التي تسري في دمي وفي دروب مدينتي، والإحساس بجنائزية العصر، والريح الشرقية، والتقزز من بيع الذمم، وتضارب الأهواء والأصوات والقيم على نحو بشع (...) وطلبت من الله أن يعينني فيما تبقى لي من أيام حتى أستخلص منها قيمة قصصية متماسكة أتحدّاه بها" .
لعل في هذا المقطع بعض ما يشف عن امتزاج صوتي السارد والروائي، الكاتب بالفعل والساعي إلى الكتابة بالقوة، بيد أنه إذا كان وعي البطل بتلازم السمات الإنسانية (الظاهرة والخفية) في إخصاب التخييل الناجح، غير ذي جدوى، فإن ذلك الوعي يضحى معبرا إلى إحكام نسيج

الرؤية النصية للروائي، وتشكيل شبكة المعنى المحتوية لمفارقات "النأي" و"الانفصال" و"الخيبة" و"الانغمار في الوهم" و"التسليم بالهزيمة"؛ وهي الدعائم الصورية الموجهة لوظائف الفعل والكلام والاسترداد التأملي لتفاصيل الفضاء والشخصيات في رواية "المصري".

هوامش

1 – رفقة السلاح والقمر، شوسبريس، الدار البيضاء، 1984، ص 49.

2 – يقول أحد الباحثين في هذا السياق: «على هذا النحو يمضي الكاتب في نسج فضاء آخر للقاهرة غير ذلك الفضاء الذي صورته السينما الرومانسية أو روايات إحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي، أو الفضاء الذي نسجته الخطابات الثقافية والاجتماعية السائدة؛ إنه فضاء القاهرة السرية أو مجاهل القاهرة الأخرى التي لا نكتشفها إلا في النصوص الإبداعية»؛ را:

– محمد مشبال، الهوى المصري في المخيلة المغربية، منشورات بلاغات، القصر الكبير، 2007، ص 103.

3 – مثل صيف لن يتكرر، منشورات الفنك، الدار البيضاء، 1999، ص 168.

4 – منشورات دار الهلال، القاهرة، 2003، (سلسلة روايات الهلال –العدد: 659).

5 – يشكل هذا الانزياح مظهرا لازما لماهية الصور عموما، حيث يشكل التحول من المحيط الحسي إلى مدارات الوهمي، والمجرد، علة للتصوير، ليس فقط في حقل السرد وإنما في مجمل الأعمال الفنية، من هنا يغدو البحث عن طرائق الاستبدال عبر صيغ المماثلة ولاستدعاء والترميز، ذات الوظائف النسقية الممتدة، عماد التكوين الجمالي للنصوص والآثار الإبداعية؛ را:

.Martine Cornuejols, Sens du mot, sens de l'image, Ed : L'harmattan, Paris, 2003-

6 – واضح أن جوهر الصور –كما يسعى إلى تخليدها الروائي– لا يكمن فقط في الوجود العيني، بل أساسا في الأثر الذي ينجم عن ذلك الوجود، لا باعتباره في ذاته، بل من حيث هو وجود من أجل شئ ما. بناء على ذلك تغدو الصور المنشودة ملتبسة الطابع، وذات كيان برزخي، بيني وهجين، وذات تخوم غير واضحة. والحال أن هذا الالتباس هو ما يشكل «هوية» الصور باعتبارها دائما تتجاوز دلالتها في ذاتها، وتتموقع بين المحايثة والتعالي، وبين تعيين اللامرئي والإمساك بالمرئي. وهي من ثم صيغة مثلى للعرض الحسي للأشياء والكائنات، بيد أنها ما أن تمثل المحسوس حتى تنفلت من كل امتلاك وتغدو سلطة في ذاتها. أنظر:

– فريد الزاهي، العين والمرآة: الصورة والحداثة البصرية، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2005، ص 32–30.

7 – المصري، ص 69.

8 – نفسه، ص 98.

9 – نفسه، ص 179.

10 – نفسه، ص 33.

11 – يخيل إلي في كثير من الأحيان أن التصوير الروائي ليس شيئا آخر إلا امتلاك القدرة على حبك الصلات الذهنية بين مواقف و حالات إنسانية متباينة، تحدث في سياقات ملتبسة، ثم امتلاك المهارة في استخلاص الأثر الصوري الواصل بين تلك الحالات والموحد لظلالها، بحيث لا تبقى مجرد تفاصيل حياتية متباعدة، وإنما تضحى تنويعات على مغزى جوهري في الوجود. أنظر بخصوص هذا المعنى:

.Jean- Jacques Wuremburger, La vie des image, Ed :Presses Universitaires de Gronoble, 2002-

12 – المصري، ص 53.

متخيل طنجة في نماذج روائية مغربية جديدة

إلى الأديب الأستاذ عبد الصمد العشاب

محمد المسعودي



حظيت مدينة طنجة بأهمية خاصة في الرواية العالمية والمغربية على السواء باعتبارها مدينة ذات طابع منفرد واستثنائي في المغرب، ونظرا إلى وضعها التاريخي الذي جعلها مدينة عبور ثقافات متنوعة وحضارات متصارعة غالبا، ومتعايشة أحيانا أخرى، ونظرا إلى موقعها الجغرافي الذي جعلها بوابة أفريقيا على الغرب من جهة، وملتقى تتقاطع عنده ثلاث قارات:أفريقيا- أوروبا- أمريكا بكل حمولاتها الحضارية، من جهة ثانية. ومن ثم، فإن المدينة قد حضرت بصور أدبية ورؤى فنية متنوعة تنوعا كبيرا في الإبداعين العالمي والمغربي. وهذا الحضور تنوع بتنوع مشارب الكتاب الثقافية والفنية والعرقية والدينية، وبتنوع الانتماءات المذهبية/الأدبية التي انطلق منها كل كاتب. ومن هنا،

> **حظيت مدينة طنجة بأهمية خاصة في الرواية العالمية والمغربية ونظرا إلى وضعها التاريخي الذي جعلها مدينة عبور ثقافات متنوعة وحضارات متصارعة غالبا، ومتعايشة أحيانا أخرى،**

فإن تمثل بولز للمدينة يختلف كليا عن تمثل جاك كرواك ووليم بوورووز وبراين غيسين، كما أن تمثل هؤلاء الكتاب للمدينة يختلف عن تمثلات جوزيف كيسيل وجان جينيه وخوان غويتسيلو وأنخيل باسكيز وغيرهم.

ونظرا إلى التشعب الكبير في توظيف متخيل طنجة المدينة في الأدب العالمي والمغربي، وصعوبة الإحاطة به بدقة، وهو الجهد الذي ينبغي أن يتفرغ له طاقم خاص من الباحثين، ارتأت القراءة الحالية، أن تقف عند تمثل بعض الكتابات الروائية الجديدة في المغرب لمدينة طنجة، واستثمارها إبداعيا من أجل تشكيل عوالمها الروائية المتخيلة في تقاطعها بالواقع أو قطيعتها مع هذا الواقع وسعيها إلى شجبه أو رفض بعض مظاهره. والنصوص التي تتخذها القراءة منطلقا للكشف عن

أبعاد هذا المتخيل وتشكلاته، هي:
1ـ الوجه الآخر لمدينة البحر، مصطفى الجباري، 2001.
2ـ مزالق التيه أو السبيل إلى فاطمة، خالد سليكي، 2007.
3ـ باطيو بينطو، عبد اللطيف الإدريسي، 2009.
فما تشكلات حضور فضاء طنجة في هذه الأعمال الأدبية؟ وكيف استثمر كل مبدع هذا الفضاء؟ وما المؤتلف والمختلف بين هذه النصوص في توظيف متخيل هذه المدينة؟ وكيف تلتقي هذه النصوص في تصويرها للمدينة مع ما سبقها من أعمال في الأدبين العالمي والمغربي؟
مما لا شك فيه أن المبدع يشكل عوالمه التخييلية انطلاقا من رؤاه الذاتية، ومن تمثلاته الذهنية وتفاعلاته وانفعالاته مع المكان والزمان والوقائع والشخصيات، ومن ثم، فإن الحديث عن المكان في الرواية هو في الجوهر حديث عن الإنسان، حديث عن مكان متخيل يتشخص عبر القوى الفاعلة المنفعلة والمتفاعلة في المكان وبالمكان كما يبدعها الكاتب ويشكل أبعادها التخييلية. ومن هنا، فإن الكتابة الإبداعية تقتنص هذه التقاطعات والتشابكات بطرقها وصيغها الخاصة قصد تقديم

إن طنجة تحضر ب"وجه آخر" في عمل الكاتب: الوجه الخفي المكنون وراء أستار الأضواء والحياة المترفة الباذخة التي تبدو على السطح،

تمثلها للواقع وتشكيله تخييليا.
في ضوء هذه الرؤية النقدية نجد أن طنجة في رواية "الوجه الآخر لمدينة البحر" لمصطفى الجباري تحضر انطلاقا من خصائص الكتابة التي تتبنى أسس "الواقعية النقدية" منطلقا لتشكيل المتخيل السردي. وبذلك تقف الرواية عند مثالب المكان عبر رصد مثالب أهله وتصويرها تصويرا فنيا.
إن الروائي يتتبع في دقة وإتقان عبر سرد تقليدي وبناءٍ فني كلاسيكي، واقع المدينة مشيِّدا صورتها كما تمثلها من خلال نماذجه الإنسانية، التي اختارها اختيارا، ليقف من خلالها على اختلالات الشرط الإنساني في المدينة، واضطرابه بفعل عوامل شتى يأبى الروائي إلا أن يمعن في رصدها والكشف عنها.
إن طنجة تحضر ب"وجه آخر" في عمل الكاتب: الوجه الخفي المكنون وراء أستار الأضواء والحياة المترفة الباذخة التي تبدو على السطح، إنه وجه قوامه الفساد والعهر والتفسخ والخداع والمكر والكذب والنفاق والتدليس والفقر والبطالة والجريمة.
إن الناظر إلى الصورة الروائية التالية يقف عند بعض سمات الاختلال الاجتماعي في وضوح، يقول السارد مصورا إحدى المطاردات الغرامية

العلنية التي كثيرا ما نشهد لها مثيلا في حياتنا اليومية:
«أوقف السيارة بجانب مقهى فرنسا الموازي للمنحدر، تتبع خطاها دون أن تشعر به، حتى إذا دخلت محلا مختصا في بيع أدوات الزينة النسائية رجع بسرعة لافتة للنظر، دخل سيارته، ثم قادها بسرعة مجنونة، قطع خلالها شطرا من شارع "البوليفار"، ثم انحدر مع المنحدر المؤدي إلى فندق "ماركو بولو"، ومن ثم حول الاتجاه إلى جهة اليمين ليأخذ الضفة الأخرى من الشارع السيار، المتجه نحو "ساحة البلايا"، وبعد ذلك أخذت السيارة تصعد عقبة البلايا حتى وقفت بالقرب من المتجر، وجد الفتاة ما زالت تساوم صاحب المتجر، تنفس كأنه وحش أوشك أن تفلت منه الطريدة، لكنه وهو يظفر بها، أخرج تلك الزفرة التي كانت محتقنة بداخله حينما كان مدفوعا بذلك السلوك اللاإرادي... اقترب من الفتاة وهي تتحسس خمارا أخضر مخلوطا بدوائر صفراء متوزعة فوق اللون الأخضر. فوق الطاولة الزجاجية علبة قبطات الشعر متنوعة الألوان، وقنينة عطر ملفوفة في كيس بلاستيكي. أخذ العرْبي ينتقل ببصره من جهة إلى أخرى كأنه يبحث عن شئ ما، وبين الفينة والأخرى يشخص ببصره تجاه الفتاة، ويتأمل في هندامها المحتشم ووجهها المشرق بجمال أخاذ، وهي تساوم صاحب المتجر، وتستدرجه إلى ثمن عينته، لكنه يمتنع.
تدخل بجرأته المتمرسة، وتوجه إلى صاحب المتجر بصوته المتكلف الأدب، والمتستر عن ذلك الوحش المزمجر بداخله:ـ أتسمح؟
تحول صاحب المتجر بنظراته صوب العربي دون أن يتكلم:
يبدو أنها اشتهت هذا الخمار.. خذ.. أرجو أن تقبليه مني هدية بسيطة...
وضع العربي النقود فوق الطاولة الزجاجية، تدرجت ملامح الفتاة بحمرة مباغتة، وأردفت بلهجة متلعثمة:
ـ لا... شكرا... سوف أرجع مرة أخرى وآخذ الخمار.
قاطعها العربي بذربة لسانه، المروَّض على تطويع جموح السياح:
ـ شئ بسيط... لمَ هذا التمنع.. أو إن شئت اختاري لي خمارا بذوقك واجعلي اختيارك مقابل هذه الهدية..
لم تقو على مواصلة الحوار، أدت ثمن العطر وعلبة قبطات الشعر، ثم انصرفت وهي تتملص بهذه الذريعة المكشوفة:
ـ تأخرت... سوف أرجع مرة أخرى لأخذ الخمار.

«أوقف السيارة بجانب مقهى فرنسا الموازي للمنحدر، تتبع خطاها دون أن تشعر به، حتى إذا دخلت محلا مختصا في بيع أدوات الزينة النسائية رجع بسرعة لافتة للنظر،

لم يعبأ العربي بنظرات صاحب المتجر، تسلل متعقبا الفتاة بجرأته المخلوطة بذكاء خبيث. شعرت الفتاة بوقع أقدامه، التفتت التفاتة جانبية ثم واصلت سيرها بإيقاع أكثر سرعة، فاجأها بمعاكسته الصريحة، وجرأته الواثقة، لكنها أصرت على نفورها وتأففها، فتفطن ذلك الوحش المشتعل بداخله، المدرب على لعبة القنص..أنه إذا واصل معاكسته سوف يخسر طريدته، وتختفي في أماكن مفتعلة ومن ثم يحرم ذلك الخيط الذي يطوق به عنقها إلى الأبد. تركها تذهب، وأخذ يتعقبها من بعيد، إلى أن وصلت "رأس المصلى"، ثم دخلت إلى منزل من تلك المنازل التي تلوح من مظهرها الخارجي مؤشرات الفقر والخصاصة».(الوجه الآخر لمدينة البحر، ص. 201ـ204).

تقف هذه الصورة عند مطاردة غزلية/ غرامية بين فتى هو العرْبي وفتاة في أشهر شوارع مدينة طنجة. يرصد الروائي في دقة سردية حركات الفتى وينقل أقواله، كما يصور ردود فعل الفتاة وينقل أقوالها، ولكنه يكشف أكثر مناورات الفتى وحرصه الشديد على الإيقاع بصيده في شباكه. وإن هذه الصورة وهي تشتغل بممارسة من ممارسات شباب المدينة تقف عند بعض الاضطرابات الأخلاقية التي تعرفها طنجة، وهي اضطرابات نتجت عن اختلالات شرط إنساني شامل، قوامه التفاوت الطبقي الفاحش، وانتشار قيم المادة وطغيانها على كل ما عداها. هكذا تقتنص هذه الصورة الروائية مطاردة العرْبي ـ الفتى الذي يُظهر الغنى والبذخ ـ الفتاة الفقيرة "وفاء" ابنة حي المصلى. وعبر هذا الاشتغال تتضح سمات واقع اجتماعي يقوم على قيم الزيف والخداع والكذب والنفاق. هذا الواقع الذي يتخذ منه الروائي موقف الناقد تماشيا مع نهجه الفني الذي اتخذه لبناء نصه التخييلي . ومن ثم، فإنه يصور هذا الواقع الغابوي في لغة تنص على السمات التي أشرنا إليها. إن العرْبي في هذا المشهد يجري وراء غريزته، ويمارس حيوانيته عبر لعبة المناورة والمطاردة التي يتقنها وحش متمرس في افتراس ضحاياه. هذه صورة من صور المدينة ينقلها الروائي بكل إحكام. والملاحظ أن السارد يؤكد صفة التوحش والحيوانية التي يدمغ بها الشخصية تأكيدا لرؤيته الرافضة لمثل هذه السلوكات في الواقع الاجتماعي، الذي يظل المرجع الذي يشكل متخيل الرواية.

"هذه الصورة وهي تشتغل بممارسة من ممارسات شباب المدينة تقف عند بعض الاضطرابات الأخلاقية التي تعرفها طنجة، وهي اضطرابات نتجت عن اختلالات شرط إنساني شامل، "

ومن هذا المنظور، يتبين أن الرواية، وهي تشتغل بالمكان، تقدمه انطلاقا من أفعال الشخصيات وسلوكها ومواقفها. وإذا كانت الصورة التي نقف عندها ترصد بعض مظاهر اختلال القيم واضطرابها عبر مطاردة غرامية، فإن الرواية تمعن في تصوير وقائع وأحداث أخرى تجسد الوجه الآخر لمدينة البحر متمثلة في الدعارة والقوادة والسمسرة وبيع الذمم وشرائها، وممارسة الخداع والعدوان والعنف وغيرها من الظواهر الاجتماعية التي صارت سائدة في المدينة.

وبذلك، فإن القارئ وهو يمضي مع أحداث الرواية يجد نفسه وقد انطبعت في مخيلته وذاكرته تمثلات للمدينة لا تختلف عن الانطباعات والتمثلات التي رسختها الكتابات الغربية عن المدينة: إنها مدينة الفساد والعهر والتفسخ والخداع والمكر والكذب والنفاق والتدليس... وبذلك، فإن الصورة التي يخرج بها بعد إقفال دفتي الكتاب صورة مكررة لا جديد فيها، اللهم قدرة الروائي على تصوير هذا الواقع المزري تصويرا لم يخل من تشويق وقدرة على حبك خيوط الرواية حبكا فنيا متقنا لولا بعض الهنات اللغوية والتعبيرية التي شابت روايته وطبعتها بالركاكة، أو حولت بعض

أما النص الثاني "مزالق التيه" لخالد سليكي فقد حضرت فيه المدينة على إيقاع الحنين واسترجاع الذكرى، ومن ثم كانت تنقلات السارد تمليها شروط كتابة تتوسل بالبناء المتشظي والكتابة الشذرية وبلاغة الحنين وخطاب الشجب

لحظاتها إلى خطاب وعظي إرشادي ينبئ عن تدخل الروائي السافر في المواقف والأحداث وإسقاط أحكامه على الواقع.

أما النص الثاني "مزالق التيه" لخالد سليكي فقد حضرت فيه المدينة على إيقاع الحنين واسترجاع الذكرى، ومن ثم كانت تنقلات السارد بين الفضاءات المختلفة للمدينة لا يبررها البعد الفني ولا الحبكة الروائية الفنية المتقنة التي يشترطها نمط الكتابة السردية التقليدية، وإنما تمليها شروط كتابة تتوسل بالبناء المتشظي والكتابة الشذرية وبلاغة الحنين وخطاب الشجب والإدانة.

وقد حضرت صورة المدينة من خلال هذا النمط الكتابي موزعة بين الرؤية الواقعية/الموضوعية وبين الرومانسية التي خضعت إلى نبرة حنين وأسف على ما ضاع من أمجاد المدينة. يقول السارد في نص حمل عنوان "ذكرى فضاء":

«هناك..في أقصى الشرق يسكن المكان..

هناك.. في الجهة المنسية من الوقت توجد ملاباطا.

هناك.. بين المنار والحافة توجد بلاهاريز(فيلا هاريس).

وفي الطريق الطويل امرأة تمتطي صهوة فرس محملة بالجبن البلدي

والتين واللبن والبقل.. لتغدو في المغيب محملة بآنية وزيت وسكر.. جبلية تضع على رأسها قبعة نسجتها من نبتة الدوم، يعلو وجهها بياض.. وعيناها الزرقاوان تميلان إلى الاخضرار، يشع منهما بريق يحيل الناظر إليهما إلى أيام كانت طنجة مرقدا لبطولات هرقل وعشقياته مع أنتيوس، ومغامرتهما على شاطئ كاب اسبارطيل، حيث كانت قبلاتهما ملطخة بالرمال والعشب.. وحيث آثارها ما تزال تعبق المكان..

تلة الشرّف تجلس في وقار تتأمل طلائع البحر. وفي الأعلى مقبرة وشواهد لذكرى موتى لم يموتوا. ومقهى صغيرة يرتادها من جاءوا ليغترفوا من خليط المساءات حين يصبح البحر والشمس والموج أبدا متزمنا بأوقات طنجة الموشحة بأصداف التاريخ..

كل مقابر طنجة توجد على التلال. مقبرة مرشان. مقبرة المجاهدين. مقبرة الشرّف. مقبرة بوعراقية. مقبرة الحافة المنحوتة على صخور التاريخ. فالبحر قبلة الأحياء والموتى...

مع انحدار الربوة ممر موحش يسمى"سالو" على جنباته مزارب وعرصات تحتوي على "سانيات" وصهاريج للسقي، من بقايا آثار المعمرين والأجانب.. نواعير صغيرة للسقي. بعض أشجار التين "الغدان" الذي كنا نجد متعة لا تقاس في تسلق أشجاره وجني الثمار التي لم تنضج بعد..

وفي العرصات قصر موحش غادره أصحابه بعد أن تكررت حوادث الموت بالبئر المجانبة له. لقد مات الابن البكر، والبنت الصغرى، وماتت الزوجة بنفس الطريقة. كنا لا نقرب العرصة مخافة المس بالجنون! وكنا نرصد القصر من وراء الأشجار فيظهر لنا من بعد ضوء الشموع في عز النهار.. وفي الليل يعم الظلام المكان كله. ننظر مليا في قرميد السطح فنرى الحمائم تتطاير بصورة غير طبيعية! وظل السحر والغموض والأساطير مأوى كل أقاويلنا. رحل النصارى، وسكن الجن كل البقا ع.. وليس بمقدور أحد أن يطردهم غير فقيه سوسي امتلأ قلبه بالذكر والإيمان..!».(مزالق التيه، ص.21ـ22).

> **يسترجع النص لحظات من طفولة السارد بين عرصات ملاباطا وفضاءاتها . يسترجع بعض متع الطفولة وبراءة لهوها وملذاتها:**

يسترجع النص لحظات من طفولة السارد بين عرصات ملاباطا وفضاءاتها. يسترجع بعض متع الطفولة وبراءة لهوها وملذاتها: تسلق أشجار التين والتمتع بالغدان الذي لم ينضج بعد. كما يقف عند معتقدات الطفولة بسحرها وغموضها وطابعها الأسطوري الخرافي. ولكن هذا المشهد السردي يجسد في الآن

ذاته رفضا بيِّنا لما آل إليه المكان من مسخ وطمس لهويته. إن الجن قد استوطنت كل البقاع، وهذه الكائنات لن يفلح معها سوى الاستعانة بفقيه سوسي امتلأ قلبه بالإيمان والذكر. وكأن السارد يؤكد استحالة العودة إلى ما كان، ما دام أمثال هذا الفقيه قد اندثر. بهذه الشاكلة تعزف الصورة على نبرة الحنين المشوب بأسى دفين على ضياع ما ضاع. وانطلاقا من هذه الاستراتيجية السردية يمضي تصوير المكان في "مزالق التيه" ليرصد تيه الإنسان والمدينة وخروجهما عن مدار الاعتدال والسير في طريق الاستقامة الإنسانية. وإن نبرة الحنين إلى صورة المدينة في نقائها الأول، وفي طابعها الرومانسي والإنساني كما ترسخ في الأدب العالمي وفي الأساطير اليونانية لتبدو جلية كذلك في هذا النص السردي. وإلى جانب نقاء صورة الماضي المرتبط بطفولة السارد ومراهقته، تبدو صورة بشاعة الحاضر وعفونته. ولعل مظاهر الخداع والزيف والكذب والسمسرة والعدوان وغيرها من الظواهر التي طمت وعمت من المشترك الذي يجمع نص خالد سليكي ونص مصطفى الجباري. وعلى الرغم من التباين الفني بين العملين إلا أن التمثل التخييلي للمدينة لا يسلم من الأثر

"هذه السخرية تنحو نحو نقد الواقع القائم وفضح اضطراباته وتناقضاته تخييليا. يقول السارد مصورا مشهدا من المشاهد الطريفة التي تجري في "الباطيو":"

الذي مارسته الرواية الغربية، أو بعض الروايات المغربية (الأولى) التي أبت إلا أن تقدم المدينة من منظور سلبي يقف عند المثالب ويعددها دون الإشارة إلى قيم الخير والجمال، التي ما زالت تحيا عليها المدينة على كثرة العلل التي نخرتها، ولا تزال تنخرها. ولا يكاد يخلو النص الثالث، وهو لعبد اللطيف الإدريسي، من هذه الملامح أيضا في اشتغاله بفضاء محدد من مدينة طنجة هو "باطيو بينطو" الذي يمكن اعتباره رمزا للمدينة في تشكلاتها الشعبية وملامحها العامة. وهذا النص يستند، بدوره، إلى بناء سردي لا يخلو من تجريب وتوظيف سردي يتوسل بأدوات فنية جديدة في تمثل المكان وتصويره فنيا. ولعل سمة السخرية أهم ملمح من ملامح هذا النص الروائي، ومن ثم، فإن هذه السخرية تنحو نحو نقد الواقع القائم وفضح اضطراباته وتناقضاته تخييليا. يقول السارد مصورا مشهدا من المشاهد الطريفة التي تجري في "الباطيو":

«كان سكان الحومة يتهيؤون لاستقبال أبي يوم سكره. تلبس النساء والبنات أزهى الثياب ويضعن الحنّة على أيديهن ويكحلن ويسوكن، ولا يعكرن (أحمر الشفاه للأجانب)، كلّه إلّا العكار، لأن العكار، وبالخصوص

الأحمر البرّاق، علامة من علامات التقحبين، كلّ النساء السبانيوليات في باطيو بينطو كنّ يعكرن كذلك، فكن بالنسبة لعقلي الصغير، لا أظن أنه كان لي عقل، وبدون استثناء قحبات، حتى أنني كنت متيقنا أن إسبانيا كلها قحاب، رجع أحد أبناء الحومة وقد مكث مدّة لا بأس فيها في إسبانيا، لم يكن يسكن في بلاصا كاطالونيا، لأنني سألته مرّة إن كان يعرف عمّي، قال لي إنه لا يعرفه لأنه لا يسكن في برشلونة بل في حومة بعيدة تشبه حومة باطيو بينطو اسمها الباريو، كما أكد لي أن عمّي هذا كذّاب، لأن بلاصا كاطلونيا، ليست كباطيو بينطو، إنها ساحة راقية جدّا ولا يسكنها إلا القياد والباشاوات والأعيان من الإسبان، لا يمكن أن يسكنها عمي إلا في حالتين، الأولى أن يربح في الكينينة (يانصيب كرة القدم الإسباني)، والثانية، وهي الأرجح على حدّ قوله: أن يكون من متسكعي بلاصا كاطلونيا، لأنهم يسكنون في المترو، وحين سألناه إن كانت إسبانيا مكتظة بالقحاب، أجاب: القحبنة قد عششت في أمخاخكم من زمان وما سايقين لها خبار. كثيرا ما كنت أسمع أمي وهي تخاصم أختي وتعدها بكل أنواع العذاب خاتمة وعيدها: إذا خلّيتها فيك أجي عكّر لي... ويذهب الرجال عند الحلاق وبعدها إلى الحمام، ويجري الأطفال يطوفون في كل أرجاء الحومة مبشرين معلنين قدومه:

أبو السيمو سكران

احضي رأسك يا فلان

أبو السيمو سكران

لا يفوتوا بك القومان...

كان ذلك اليوم يوم عيد، يوم فرجة. السرك الذي حرم منه كل أطفال حومتنا، باستثناء خوسي ولد السيكي الذي كان يرافق أبويه إلى سرك عمّار الذي كان يقام مرّتين في السنة في ملعب الرومان المواجه لمدرسة ريمون إيكاخال الإسبانية، كان يوم عيد الأعياد، لأن الجميع مشتاق للاستماع لعيوبه وبالخصوص عيوب الآخرين. ما أجمل ونحن نفرح بعيوب الآخرين ناسين عيوبنا، ويأتي أبي بخطاباته البارعة وهو سكران لينصحنا ويذكرنا بعيوبنا التي تلصق جلدنا، يتوسط فناء حومتنا، يشرب جغمة من ماء الحياة، ويشعل سيجارة، ينتر نترة أو نترتين، يرفع رأسه ببطء جهة السماء وكأنه يعاكسها (على طريقة سيرج غانزبورج، لا أعرف هذا الشخص)،

كان ذلك اليوم يوم عيد، يوم فرجة. السرك الذي حرم منه كل أطفال حومتنا، باستثناء خوسي ولد السيكي الذي كان يرافق أبويه إلى سرك عمّار الذي كان يقام مرّتين في السنة في ملعب الرومان

يتنفس بعمق ورأسه دائما ينظر إلى الفضاء، ويخيم على فناء الحومة صمت الجبانات الفرعونية، وينطلق صوته خارقا هذا الصمت المطبق علينا والمنضّد منذ قرون بحرف "لو" الذي يفيد الشرط مع استحالة تحقيقه: لو كانت السلطة بيدي لأمرت أن يسكر الجميع حتى تستقيم أحوالكم ويذهب الغش والنفاق والكذب والتخرويض والشقاق والتبليغ والتواشي وازرع لي أزرع لك، حتى يعرف الناس مدى إنسانيتهم من بهيميتهم، لأنكم جميعا صغيركم وكبيركم من صنف البهائم (يعني من المقدم إلى ما تحت)، يضع عليكم الآخرون (يعني من المقدم إلى ما فوق) أثقالهم وأعباءهم وتقبلون هذا الوزر كالحمير وكالبغال، مزغردين ومصفقين ومهللين في خشوع وخضوع ومذلة (أبي لا يتحدث هكذا إلا عندما يكون سكران، يكون أميرا بين الشعراء وحكيما بين الفلاسفة)». (باطيو بينطو، مجلة الكلمة الإلكترونية، ع. يناير 2009، ص. 18/19).

تقف هذه الصورة عند مشهد احتفالي وطقس كرنفالي شعبي يعرفه باطيو بينطو يوم يعود والد السارد سكرانا يعري عيوب سكان المكان ويفضح أسرارهم علنا وعلى رؤوس الأشهاد. إن هذا الحدث يتحول إلى فرجة لا تخلو من متعة لدى الكبار والصغار وعند النساء والرجال. يبدأ المشهد باستقبال الأطفال للرجل السكران وهم يرددون نشيدا ابتدعه الصغار، ويمضي المشهد ليتحول الحدث إلى عيد أو عرس تكرس النساء بهجته بزغاريدهن الطويلة التي اقتضت من السارد أن يطيل في إيرادها:(يويويويويو...) مستغرقا نصف صفحة موظفا الفكاهة والسخرية للنيل حتى من القارئ الذي يمل من الاستمرار في قراءة هذه الحروف الدالة على نداء البهجة وصك غفرانها الذي قلما تجود به الأيام على بؤساء الباطيو وفقرائه الذين يعيشون على عتبات الزمان. ولعل إمعان السارد في السخرية من كل شئ والنيل حتى من الذات، يكشف عن استثمار بين لما جد في الكتابة الروائية عربيا وعالميا من بحث في كنه الإنسان وتحليله تخييليا عبر بلاغة السخرية وإمكانات التهكم والتفكه. وإن المتعة التي تخلفها رواية "باطيو بينطو" لدى المتلقي - على الرغم من مظاهر السواد والقتامة والعفن التي تحبل بها - ترجع، في رأيي إلى براعة الراوي في توظيف السخرية وجعلها منطلقا لتشكيل متخيله الروائي عن الباطيو وعن المدينة. وإذا كانت الرواية

تقف هذه الصورة عند مشهد احتفالي وطقس كرنفالي شعبي يعرفه باطيو بينطو يوم يعود والد السارد سكرانا يعري عيوب سكان المكان ويفضح أسرارهم علنا وعلى رؤوس الأشهاد.

تشتغل بنفس موضوعات النصين السابقين، إلا أنها استطاعت أن تمسك بخصوصيات هذا الفضاء المحدد والمعروف بمدينة طنجة وتحوله إلى نص روائي تخيليي يضاف إلى الكتابة الروائية المغربية التي اشتغلت بالمدينة واهتمت بناسها وحوادثها.

وفي الختام يمكن القول إنه على الرغم من أن التقنيات الفنية تختلف بين نصوص الجباري وسليكي والإدريسي، إلا أنها تلتقي عند رصد مظاهر الزيف والنفاق والسمسرة والدعارة والفساد والخداع والمكر... وغيرها من السمات والملامح التي صارت "ماركة مسجلة" توصم بها المدينة في الإبداعين العالمي والمغربي. وكأن طنجة لا يوجد فيها سوى السلبيات وتخلو من كل ما يدل على نقيض هذه الصورة المكرسة ثقافيا وإعلاميا... وهذا أمر يحتاج إلى مزيد بحث وتقص ومعرفة للكشف عن أوجه أخرى لهذه المدينةلم تشتغل بها الرواية، أو ربما اشتغلت بها لكن النقد لم يصل إليها بعد.

كأن طنجة لا يوجد فيها سوى السلبيات وتخلو من كل ما يدل على نقيض هذه الصورة المكرسة ثقافيا وإعلاميا . . .

المتن المشتغل به في الدراسة :

1ـ مصطفى الجباري، الوجه الآخر لمدينة البحر، طوب بريس، الرباط، 2001.

2ـ خالد سليكي، مزالق التيه، أو السبيل إلى فاطمة، منشورات سليكي إخوان، طنجة، 2007.

3ـ عبد اللطيف الإدريسي، باطيو بينطو، مجلة الكلمة الإلكترونية، ع. يناير 2009، على الرابط التالي:
www.al_kalimah.com/data/2009/1/1/default

الفراغ هبة:
طقوس محمد بنيس



حسن حلمي

بين «ورقة البهاء» (1988) و«كتاب الحب» (1995) تندس «هبة الفراغ» (1992) ـ وبلحن طفيف تصير«هبةّ الفراغ»، هبّة تفصل بين الحب والبهاء، وتعصف بالورقة وبالكتاب. لكن، لم اللحن؟ لم لا نتبع الفطرة فنقرأ: «هبَة الفراغ»؟ والهبة هدية تعبّر عن أريحية الواهب وكرمه؛ وهي أيضا موهبة/ إلهام يتكرم به الواهب على الموهوب. لكنّ الفراغ يصعق الهبة بالمفارقة: فإذا كان الفراغ هو الواهب، ففاقد الشيء لا يهبه، وإذا كان الفراغ هو الموهوب، فإن الخدعة لا تختلف عن خدعة الورقات الثلاث ـ لكن كل هذه الفذلكة قائمة على منطق مدرسي لا يليق بعمق الفراغ، هبّة كان أم هبَة. ألم يقل «نبي» جبران: «إنك إنما تهب القليل القليل، حين تكون هبتك من ممتلكاتك»؟

> **ألم يقل «نبي» جبران: «إنك إنما تهب القليل القليل، حين تكون هبتك من ممتلكاتك»؟**

أثناء نزول زرادشت من الجبل بعد اعتكاف دام عشر سنوات، صادف في الغابة أول بشر. كان زاهدا عجوزا. وكان قد فضل أن يعاشر وحوش الغابة على أن يعاشر البشر. وفي معرض حديثهما عن محبة **الله** وحب البشر، يجري هذا الحوار:

قال زرادشت: أنا أحب البشر. وقد جئتُ أحمل لهم هبة.

أجاب الزاهد: لا تهبْهم أيَّ شيء، بل خذ منهم شيئا... فإن ذلك سيسرهم إن كان سيسرك أنت! وإن كان لا بد أن تهبهم شيئا، فهبهم صدقة، ودعهم يتسولونها.

ردَّ زرادشت: كلا. أنا لا أتصدق، لأنني لست من الفقر بحيث أفعل ذلك.

لعل زرادشت يقصد هنا أن الهبات إنما تكون من الفقراء، أما الأغنياء

فلا يمكن أن تكون هباتهم إلا هبات فارغة. لكنْ يبدو أن زرادشت يفكر هنا في فقر الروح وغناها. والواقع أن ثمة تأملات نظرية عميقة لدى كل من توماس الأكويني، ومارسيل موس، وجورج باطاي، وجاك دريدا تبين أن مفهوم الهبة مفهوم مؤسس في الاقتصاد والاجتماع والأخلاق واللاهوت، لكن سياقاتها المختلفة لا تسمح بالتطرق إليها هنا.

سهرة حميمية لثلاثي جمعه الشعر وشتته الموت. غيب منه اثنين وترك الثالث وحيدا يحاول الترنم بمرثية مستحيلة في مقام الغنباز الأصغر، على إيقاع الصمت والنار. هكذا يكون «المستحيل» هبة من الباقي إلى الراحلينْ - وهي هبة يسلب فيها الغياب النار حرارتها والغنباز نظارته. فليس يبقى الآن سوى ذكرى لشعيرة كان الثلاثي يقيمها عند دالية حول نار حيية كانت تستر مفاتن يَشْبِها بأوراق الدالية وأعنابها. أي نار هذه الخجول التي تقام حولها الشعيرة؟ أغلب الظن أنها نار مجوسية، ويرجح أن يكون الثلاثي مجوسيا.

ليس المقصود هنا أنهم من أتباع الديانة المعروفة، ، وإن كانت الأمور متعالقة. وهذه لمحة إتمولوجية قد تُبسِّط الأمر أو تُعقِّده. تحدرت الكلمة اللاتينية magus عن الأصل الإغريقي μάγος من الفارسية القديمة maguš التي كانت تشير في الأصل إلى قبيلة كانت وظيفتها السهر على الطقوس الدينية والجنائزية، وقد اعتنقت هذه القبيلة الديانة الزرادشتية بعد أن غيرت رسالتها، فأصبحت ما يعرف الآن بالزروانية (Zurvanism). ويشير هيرودوت إلى المجوس باعتبارهم قبيلة أو طائفة من الكهنة تنتمي إلى ميديا، وقد كان يُعتقد أنهم قادرون على تفسير الأحلام. وكان قدماء الإغريق يستعملون الكلمة بمعنى «ساحر» للإشارة إلى المشعوذين والدجالين. واستعملها هيراقليطس لتحقير السحرة والتشكيك في مهاراتهم. واستعملت الكلمةmagusفي الآداب الكوميدية صفةً بمعنى «سحري» كما في عبارة «magas techne» أو «ars magica». وفي الكتاب المقدس (متي،2: 1) تشير كلمة magi (وهي جمع magos) إلى الحكماء الثلاثة الذين جاءوا من بلاد فارس حاملين الهبات للمسيح الطفل. وقد خلدهم ت . إس. إليوت في قصيدة شهيرة بعنوان «رحلة المجوس». ويمكن أن يُستخلص من هذا الاستطراد أن للكلمة إيحاءات مختلفة منها أنهم: مشعوذون، دجالون، أهل فن ومهارة

سهرة حميمية لثلاثي جمعه الشعر وشتته الموت. غيب منه اثنين وترك الثالث وحيدا يحاول الترنم بمرثية مستحيلة في مقام الغنباز الأصغر، على إيقاع الصمت والنار.

وتقنية، مفسرو أحلام، كهنة، سحرة، صَنَعة؛ وأخيرا وَهبَة.

وغاية الشعيرة التي كان يقيمها الثلاثي المجوسي في مفتتح «هبة الفراغ» تحقيق تماسك الأضواء. ولعل في عبودية شمس الرفاق الثلاثة ما يزعزع تماسك الأضواء؛ ولذلك تراهم يلجأون إلى العتمات حيث يلمحون ومضات عابرةً تذكرهم بهبوب غبارهم فيتساءلون: «ماذا/ تريد شساعة/ وهبت لنا أجراسها»؟(104) ولا يخفى في هذا السياق ما للهبوب من صلات ممكنة بالهبة، وما للشساعة من صلات بالفراغ. ويبدو أنهم كانوا يدركون أن الشساعة المهيبة لا تتوقع منهم مقابل هبتها سوى صمت ولوع به يَثبُت، من شقوق الموت، مستحيلٌ يرومونه.

ومن خلال شقوق الموت المشقوقة تتسرب ظنون يستضاء بها، ظنون تستدعي تعدديتها، بالتقابل، أحادية اليقين. ولأجل هذه الظنون، ولأجل مناف الْتأمتْ، يُنثر الأثر، أولونه، بجعا وموجا وحجرا. هكذا ـ وبفضل سحر المجوسي ـ يغدو الأثر نثارا، وتظل كل حقوق القرابة الصوتية محفوظة. وسينكشف فيما بعد أن الأثر كان أصلا منمنمات قبل أن يصير نثارا، إذ يبدو أن المنمنمات مكون أساسي

وفي غمرة الحداد على الراحلينْ اللذين خلَّف فقدهما إحساسا بيتم جليل، تداهم المجوسي، وهو في جوف التهلكة، هذه الرؤيا التي يلمح فيها، ربما في القرار، مشهدا من العالم السفلي، عالم الظلال:

في القصيدة التي تحمل هذا العنوان، والتي تحاكي سجادة فارسية نُسجت تصاويرها بمهارة مجوسية وغنائية راقية: حيث تطل «نجمة الليل القديم» (179)، وتشرب فراشة زرقاء شميم الفجر، وتستطيل النوافذ مع الهواء لتواصل «هبَّة مقذوفة» (179).

وفي غمرة الحداد على الراحلينْ اللذينِ خلَّف فقدهما إحساسا بيتم جليل، تداهم المجوسي، وهو في جوف التهلكة، هذه الرؤيا التي يلمح فيها، ربما في القرار، مشهدا من العالم السفلي، عالم الظلال:

هنالك جئتُ منظورا من المَرجان
يأخذني
إلى جذر البداية
حيث تحتفل الظلال بصمتها الفضي...

هاهنا حيث الصمت فضي بارد، وحيث الظلال أشباح، وحيث الاحتفال كتمان مصمت، يتجذر جذر البداية. فأين فرع النهاية؟ وهل بوسع الحرارة في منظور المرجان أن تُربِّع الجذر، أو توقف هجرة الألوان، أو تحيل الفضة الباردة ذهبا وهاجا، أو تحرك الصمتَ الساكن لتُسمَع صرخةٌ، أو نقر، أو ثبج، ولتُلمَح ـ عند جذور البداية ـ أشباح، صورٌ غامضة من الصلصال؟ ذلكم جذر البداية.

والجذر ناشئ عن مكان. والمكان فراغ. وكما تنشأ الجذور في المكان تتأتى الكتابة في المكان. ألهذا يصير المكان فيما بعد وثنيا؟ تنشأ الكتابةُ لطخةً يكون مصدرها جناحَ الموت. واللطخة لوثة، مس يحيق بالمجوسي فتتجلى له الكتابة/ اللطخة من غورِ متاه، من فراغ سيد. هكذا يكون الفراغ السيد أصلَ الكتابة. وهكذا تكون الكتابة هبَة الفراغ، أو لعلها عصفةٌ أو هبّة من الفراغ.

ينساق المجوسي الممسوس في مساره، منتشيا من غسق إلى غسق، مادّا يدين هاويتين يحاول أن يقتحم بهما ذاكرة الوشوم. وواضح أن الهاوية هنا فراغ، وأن الذاكرة امتلاء، وأن الوشم كتابة. وترى المجوسي في هذا المسار ساهيا ومهووسا في نفس الآن. والسهو شرود، انزياح للإدراك، أما الهوس فتركيز ولوع للإدراك. لكنّ كليهما خروج عن الإرادة، عن الذات، سعي لبلوغ النشوة ـ ولذلك فهما معا يستحقان التحية، وبنفس المكيال.

وفي أوج هذا السهو/ الهوس يُوحَى إلى المجوسي بأنه معبأ بالبحر وبأن عمقه زرقة، ويده نشوة؛ ويوحَى إليه بأن كينونته متوقفة على أن يعلق هواءه على خرصان البيوت. وإذ يلاقي في المنام شبيهه، يوحَى إليه بأن يوسع سلسبيل يديه، ويجوف وردة التكوين، فيسمع أنين المبحرين من ضفاف الحضور إلى ضفاف الغياب، ويسمع نهر الأفول يرتل عشبه. لكن، من هو هذا الشبيه الذي يلاقيه في المنام؟ إنه الجسد، جسده ـ جسد ملطخ، ملوث، ممسوس، مهووس. فأي طقس يطهر هذا الدنس المتجسد؟ الجواب محتوم: من يك سنده دنسا، يتوضأ بصمت ممسوس مقطر من ماء الشهوة لكي يطهر جسده من الكلمات الجوفاء ومن بلل الشيء الخالص ـ طقسٌ لا غنى عنه لمن يرغب في التحرر من أي قيود تحول دون الكتابة.

والمجوسي إذ يتوضأ هنا «بالصمت/ الممسوس/ وبالدنس النشوي»، يحرر الجسد ويجعله يستعيد الزمن المفقود في حضرة طفل «يتهجى الظلال القديمة» وينام بعد أن يسلم حضرته لمشيئتها. فهل يتسع الأفق بعد هذا الانعتاق؟ هل تنسل سلالات السعف لتوحد في قعر جرة العامية «الذراري بالدوار» (118)؟ وأيَّ خيمة يلجون إن هم اتحدوا؟ لعل الجواب كامن في هذا الدم المنشق، هذا الذي يجهر بانشقاقه ويسوق نسيانه المطلق بين «العواصف والـ بخار» (119). و هذه الـ«بين» التي تندس بين التعريف

> ينساق المجوسي الممسوس في مساره، منتشيا من غسق إلى غسق، مادّا يدين هاويتين يحاول أن يقتحم بهما ذاكرة الوشوم. وواضح أن الهاوية هنا فراغ، وأن الذاكرة امتلاء، وأن الوشم كتابة.

والتنكير فيتنزل جحود المعرفة وتنشأ معرفة النكران ـ أي منشأ لها سوى الدم الجامع المانع للعواصف والبخار؟ وماذا لو سقطت النقطة عن خاء البخار؟ هل تنهار ʻهيʼ ـ وهي الخيمة العالية؟ كلا. بل هي تسقط نافذةَ لا سبيل إلى إدراكها في اكتمال العراء، لكن هذه النافذة الساقطة لا تسقط إلا بعد أن يحولها سحر المجوسي إلى سيدة «يحتمي وجهها بالهواء» (131). والهواء كما قد نعلم فراغ.

وبين الغسق والغسق يبحر المجوسي في بحر سوريالي لا حدود لمده أو جزره:

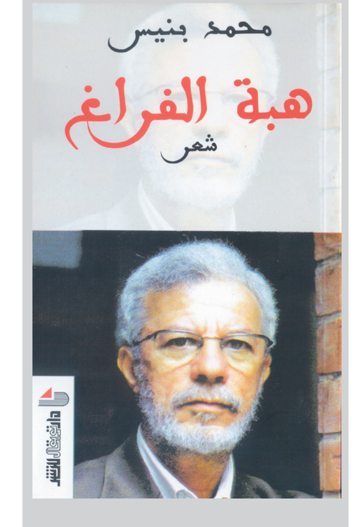
فللمجوسي متاهٌ تطير فيه السهوب أسرابا، ويتنزل فيه الضوء على الصوت، وترتوي فيه الحنجرة من حلم الهبوب.

وللمجوسي نجوم ترتخي أجراسها بين مسالك الوجوم.

وللمجوسي توأم مات مجهولا لأنه كان يلهو بطيور عبرت شفتيه.

وللمجوسي وصية فيها يوصي بالاسم والوجه: باسم يمحو الشرائع، ووجه يتبدد في المفازة. وهاهو وجه المجوسي ينزع منه ما ليس لغيره، و«يستبسل في تنويم شرائعه» (126)، والتنويم تعطيل.

لكنّ هندسة العبارة ـ والكتابة هنا مادة البناء ـ تصير دُوارا يُفقد العمود توازنه، ويجعل الأفق يمتد في الغبش جهات زائرات تتلذذً بغبار الغُمام.



وللمجوسي صمت يتخذه حليفا ويعاينه حين تغازله زائرةُ الظلام:

فأنا في برزخ مَنْ
كانوا
عاينتُ قيامةَ حُمّاي

وبين الصمت المتعالي في أفق المكان والضوء المنفلت من أفق المكان يَعِدُ المجوسي بإقامة مسكن للضحكات. وإقامة المساكن تقتضي معمارا، هندسة. لكنّ هندسة العبارة ـ والكتابة هنا مادة البناء ـ تصير دُوارا يُفقد العمود توازنه، ويجعل الأفق يمتد في الغبش جهاتٍ زائرات تتلذذ بغبار الغمام. ومع كلٍ هذا، يقوم البناء مثلثا توقّعه الكلمات:

هل
ينسون كيف
فراغُ هذا الليل
يَستولي على مستقبل
الكلمات

من يستطيع أن ينكر على الكلمات توقيع مثلث متساوي الأضلاع، زواياه الاستفهام والاستيلاء والاستقبال؟ مثلث محيطه الفراغ ومساحته النسيان؟ أوَ ليست الكلمات ـ كما يرد في سياق آخر ـ من منحوتات النفَس؟ أليست الكلمات هي التي تحشد وحدتها وتوقظ في المجوسي سلالة شهوتها؟ هاهي الكلمات

تشرق عليه خلف ستائر من كلمات. وهاهو الصمت يقرِّب منه أمواتا كانوا قد عبروا من ذاكرة الكلمات. ولعل الكلمات هي «تلك الأشرعة التي تتدافع بها الأنحاء». (169) (والأنحاء جمع للناحية وللنحو). والكلمات أيضا سحب. لكنها ليست تلك التي نراها تعبر الفضاء، بل تلك التي يمكن أن يصادفها الغواص في قاع البحر. هذي السحائب الهاجعات في قرار اليم ـ حيث تتيح دوالي الغبطة للصمت الداعر أن يمارس الـ-strip tease ـ (خلْع الملابس قطعة قطعة على أنفاس الموسيقى)، دون أن يجرؤ أحد على سرقة أدراج طحالبها، هاهي تساكن سخام الوشم. وما سخام الوشم؟ إنه مراث! ومن شأن المراثي ـ مرتلة أو مكتوبة ـ أن تحفظ من غابوا عن ذاكرة الموهوب. فالوشم، كما تقدم، كتابة تحاول أن تؤبد الزائل وتجعل العابر مقيما. إنه كتابة بالدم تسعى إلى أن تحفظ الذكرى وترسخ الهبة في الفراغ، كما يبدو في هذا المقطع الأنيق من قصيدة «-Parlez moi d'amour »، للشاعر الكندي ميتشل باري:

على ظهركِ
وشمٌ أديتُ أنا ثمنه. العصفور. أعشق الألم،

فالوشم، كتابة تحاول أن تؤبد الزائل وتجعل العابر مقيما. إنه كتابة بالدم تسعى إلى أن تحفظ الذكرى وترسخ الهبة في الفراغ،

قلتِ هذا للرجل الذي نقشه بالإبرة على جلدك.
هي ذي هبتي إليكِ: عصفور
سيبهت شيئا فشيئا بمرور السنين
لكنه أبدا لن يطير.
وسيُنشد ما تُنشده كلُّ الهبات:
هــا أنــذا[5]

إن في وشم الجسد لتعرية للدم ـ والدم حبر الروح كما يلمح إلى ذلك زرادشت. وعند تخوم العري ـ والعري هبة ـ يتنزل صمتٌ تتخطفه التراتيل وتتخطفه القباب، فينتفي الماء وينتفي البجع. ومع أن الليل «يتحدر من أمواج مطفأة» (190)، فإن المجوسي يلمح هلالا «يجود بوشمته» (189) فتتبدى له سواق تومض بين ودائع حشرجته.
للهذيان مجد، ويبدو أن له حصانا نافر العرف، و أن له حصانةً تبوِّؤه مقاعد التكريس: أعراض الزائرة في الظلام. إن في تدوين بصمات الغياب بخط الرمال ما يحرر الشمس من غفلة الأشياء، ويجعل المستحيل مُثبتا رغم شقوق تهدد تماسك الأضواء: ومن تكن الرمال سجله تكرس الريح/ الروح ذكراه رغم أنف الأبدية! ومن تكن العواصف لجسده مزاجا يرفل في أردية النشوة الفضفاضة: والنشوة (Ecstasy) خروج عن الذات،

عن الجسد، عن الكينونة، انضمام إلى كل الخوارج. وإن كان لابد للظلال من شعلة، فلن يكون مصدرها سوى القلق والمغيب ـ وهما معا، بالتوالي، خروج عن اليقين، عن الطمأنينة، عن الحضور، وعن الظهور. وها خماسي محيطه الظلال وزواياه الاكتساء والانتشاء والانحناء والاحتماء والارتواء: الاكتساء بظلال تطرحها النجوم، والانتشاء برشف كأس مزاجها العواصف، والانحناء ركوعا في هيكل القلق والغياب، والاحتماء باستعادة طفولة غنية عن الكأس والكساء، والارتواء من رحيق جمرة تحضن هذا المجوسي الضالع في هندسة العبارة، هذا المجوسي المتبتل في هذا الطقس الخماسي.

ويبدو أن المجوسي لا يمارس هذه الطقوس داخل هيكل: فلا أقواس ولا قباب، بل مجرد جمر ينشأ عن ذاته ولذاته، وينساق بمفرده نحو المتعبد. هاهو ينادي «ريحان الرغبة» (155) ويهجم على أسرار الصمت، ويأنس التعاطف من ترتيل جهاته المظلمة. وهاهو الترتيل يفضي، تصريحا، إلى الـ «كتابة». فإذا صح التساؤل عن منشأ النار أو النور، فماذا يمنع من التساؤل عن منشأ الكتابة؟ ولا شك أن المجوسي يرى أن الكتابة من

وهاهو الترتيل يفضي، تصريحا، إلى الـ «كتابة». فإذا صح التساؤل عن منشأ النار أو النور، فماذا يمنع من التساؤل عن منشأ الكتابة؟

العناصر الأولية، فهو يعتبرها «قطرة أولى/ تتخثر في لحظات ارتياب» (155)، ويسميها «هبة/ نبذت برد معبرها» (155). والراجح أنها ـ لذلك ـ هبة الفراغ. والهبة ـ كما تقدم ـ هدية أو موهبة، أي أنها ملكة وُهبتْ للمجوسي (الساحر) لتمكنه من توليد الامتلاء من الفراغ ـ ولهذا يمكن أن تُقابل بملكة الحكم أو العقل لدى كانط؛ فهي، فيما يبدو، تمثل ملكة غياب العقل، ملكة الجنون، أو لعلها، كما يصفها المجوسي ، «نفَسٌ لاتقاد السحاب» (155). ويبدو أن هذه الملكة هي التي ألهمت المجوسي أن يكتب «هبة الفراغ»؛ فالأسلوب هنا يذكر بذلك النوع من الكتابة الذي قال عنه زرادشت: «من بين كل أصناف الكتابة لست أهوى إلا ذلك الصنف الذي كُتب بالدم. اكتبْ بالدم وستدرك أن الدم روح.» ولعل المجوسي يحدس هذا حين يقول: «هبوب دمي يؤالف بين أهوال تعرفتِ/ الرياح/ على/ مسالكها» (161).

بين نهار الكتابة وليل المحو ينشأ وميضٌ، صرخةٌ؛ فسبحان الذي نقع الضوء في الصوت ونشّف الصوت بالضوء، وجعل منهما، وسط هذا الغبار الشامل المؤلم، مقاما للَّوح وللكتاب. هكذا تنتقل الكتابة من

وسيط اللوح الصلب الذي يحاول أن يصل الأزل بالأبد إلى وسيط الكتاب المندثر الزائل: «لوح تفقَّد عنقَه/ ثم ارتخى/ كتبا تذوب الآن كلٌ عروقها» (156). وهكذا يهدد الفناء اليدَ الموهوبة، اليد الواشمة، اليدَ الكاتبة:

غدا تنسى الشرارةُ نفسَها
شيئا فشيئا
تنتهي لرذاذ موجِ
غوايةٍ
كانت لها
حفلا تساكن وانهمَرْ. (182)

فأي يد تهيئ المجوسي ـ عند مآل الشرارة إلى رذاذ موجِ غواية مجهولة ـ لضوء «يسهر في علوِ الصمت»(162)؟ وهل تندثر اللغات على تخوم الفتك في ليل الصمت؟ أسئلة على المجوسي أن يتلمس الجواب عنها في دمه الذي «سيسأل عن ممر النهر من عبروا». (162) أما الذات الكاتبة فتظل هبةَ الفراغ وواهبة الفراغ: شرابها السراب وقوتها الهواء. يشتكي الصوت الكاتب في رباعيات إليوت من أنه قضى عشرين سنة ـ سنوات ما بين الحربين ـ يحاول أن يتعلم استعمال الكلمات، لكنه يدرك الآن بعد مضي العقدين أن الجهد ضائع، وأن «كل محاولة بداية جديدة كل

هكذا تنتقل الكتابة من وسيط اللوح الصلب الذي يحاول أن يصل الأزل بالأبد إلى وسيط الكتاب المندثر الزائل:

الجدة، نوع مختلف من الإخفاق» ، ثم يضيف شارحا، إن المرء لا يفلح في تطويع الكلمات إلا بعد فوات الأوان، أي حين يفقد الرغبة في قول ما كان يود أن يقوله، وبأسلوب لم يعد المرء ميالا إليه. وهكذا يكتشف أن كل سعي بداية جديدة، مداهمة للغموض بأدوات بالية لا تكف عن التردي، في مواجهة التشوش السائد قي الأحاسيس، كتيبة غير منضبطة من الانفعالات. وكل ما يمكن إخضاعه، بالقوة أو بالاستسلام، قد تم اكتشافه من قبله مرة أو مرتين أو مرات كثيرة من طرف رجال لا أمل لنا في مضاهاتهم.

إن اليد العاشقة التي تمارس الكتابة هي نفسها التي ترتب كل الودائع(172). والودائع هبات يتوقع المودع أن يستعيدها في الوقت المناسب. والواقع أن ودائع المجوسي (أي، شمسه، وصخره، وجسره، وكركراته، وشوق عروقه) ليست سوى أشباح؛ وهي لذلك ودائع فارغة. والطريف أن ثانية ودائعه (أي، الصخر) تمجدها هبات الشوكران. والشوكران نبات سام يذكره كيتس في قصيدته الشهيرة «أنشودة إلى عندليب»، ومنه كان يُستخلص السم الرسمي الذي كان يستعمل في أثينا

لتنفيذ أحكام الإعدام، وهو، تحديدا، ذلك الذي استعمل في إعدام سقراط. فمن الطبيعي إذن أن يقترن المجد والعنف هنا بهبات الشوكران. والكتابة، بوصفها معاناة وممارسة وإنتاجا، إضافة إلى كونها هبة الفراغ، هي أيضا هبة من هبات الشوكران. فحتى حين يجنح المجوسي إلى الحياد، فإن الورقة التي يكتب عليها /عنها تأخذ منه «مسافات هاجعة» (174)؛ وبين ثنيّات الورقة تترصده صرخةُ هتك. هكذا تتجلى له السعفة من بين الثنيّات ترتيلا أو «أضغاث منارات وعواصف»، فيسافر منتشيا في «شآبيب الأقحوان». (178) والمجوسي واهب الفراغ، لأن الفراغ يتأجج في سحره لمُعا تهجج الدالية، وتصوغ بالوشم وشيا منمنما، وتنحت في الصمت صرخة ملساء، وترش بالسلسبيل انجراف الكلام.

هوامش

13ـ محمد بنيس، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، (بيروت، 2002). ستتم الإحالة على هذه الطبعة بإيراد أرقام الصفحات بين قوسين.

14 ـ You give but little when you give of your possessions. The Prophet.

15 ـ Friedrich Nietzsche, Thus Spoke Zarathustra, Translated by R. J. Hollingdale, (Harmondsworth, 1969), p. 40.

16ـ راجع:

Thomas Aquinas, Summa theoligica.
Maccel Mauss, Essai sur le don: Forme et raison de l>échange dans les sociétés archaïques, 1924.
Georges Battaille, La part maudite, 1967.
Jaques Derrida, Given Time: I. Counterfeit Money, translated by Peggy Kamuf, 1994.

17 ـ On your back
is a tattoo I paid for. Le moineau. I like pain,you told the man who needled it into your skin. This is my giftto you: a sparrow who will fadeslowly over the years but never flyaway. Singing what all gifts sing: Here. I am

Mitchell Parry, Tacoma Narrows, (Goose Lane, 2006), p. 15.

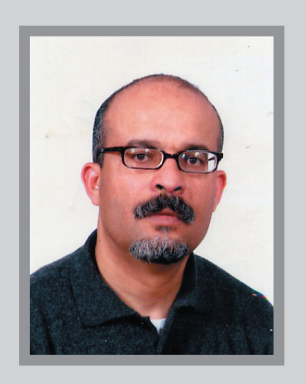
18 ـ Thus Spoke Zarathustra, p. 67.

19 ـ So here I am, in the middle way, having had twenty years-
Twenty years largely wasted, the years of l'entre deux guerres-
Trying to use words, and every attempt
Is a wholy new start, and a different kind of failure
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
,Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating
,In the general mess of imprecision of feeling
Undisciplined squads of emotion. And what there is to conquer
By strength and submission, has already been discovered
Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope
... To emulate

T. S. Eliot, «East Coker», Four Quartets, The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot, .((London, 1942

حول علاقة السينما بباقي الفنون





طبعت مسيرة الإبداع الفني حياة الإنسان بمجموعة من القضايا والأسئلة حاول من خلالها نصرة الذاكرة والحياة على النسيان والموت، وبالتالي عمل على خلق أدوات وآثار تصون موروثه الشعبي والثقافي والعمراني. كانت الكلمة وفنون الشعر والكتابة، وكان الرقص وفنون التعبير الجسدي، ثم كانت المواد الخام الطبيعية كالجبس والنيلة والرصاص فبرزت فنون الرسم والصباغة والنحت، ثم جاء العصر التكنولوجي والاكتشافات العلمية فكانت فنون الطباعة والصورة.

1 لن نحاول من خلال هذه البسط وضع ترتيب تفاضلي يميز بين الفنون على أساس أي تمييز تاريخي أو جغرافي، لكننا سنقارب تداخل الفنون من منطلق تحاوري يلامس خطوط التوازي ومناطق التماس، على اعتبار أن الفن واحد، لكن أوجه التعبير عن تمظهراته متعددة. وإذا كانت السينما تشترك وتشارك باقي الفنون تلك الأسئلة الفلسفية والتعبيرية التي ذكرنا باعتبارها مجالا للحراك الثقافي والاجتماعي، فإن الغاية الأسمى هي خلق معادل معنوي ومادي ينشط فيه الفكر والوجدان وتتحقق به تلك الرغبة في تجاوز الهنا والآن نحو عالم المتعة الجمالية واللذة الروحية حسب بول كلي وكاندينسكي.

يهتم الفن عامة بذلك الانشغال الروحاني الذي يروم خلق عوالم

سنقارب تداخل الفنون من منطلق تحاوري يلامس خطوط التوازي ومناطق التماس، على اعتبار أن الفن واحد، لكن أوجه التعبير عن تمظهراته متعددة.

إبداعية تشابه الواقع لكنها قد تنقله بنسب متفاوتة بقدر من المباشرة والوفاء حسب طبيعة العمل ومدى انصهاره في الواقع أو تجاوزه. ويحاول الفنان أن يكون واقعيا بشكل حرفي من خلال، التصور الفوتوغرافي مثلا، حيث لا يسمح للخيال أو التخيل أن يضيف تصوراته باستثناء تلك الأعمال التجريبية التي يغلب عليها طابع الكولاج والفانتستيك كما نفهم كيف تتدخل أنظمة الرسم والتصحيح اللوني في تشكيل مشاهد وخلق أجواء تضيفها مخيلة الفنان مستفيدة من إمكانيات الحاسوب قد يصبح الفن أداة للمحاكاة كما في المسرح الطبيعي مثلا. أخذ العديد من النقاد على هذا التوجه سقوطه في الالتزام بالواقع من حيث هو مفهوم دوغمائي يتلون بألوان سياسية أو عقائدية ونحيل هنا خاصة على الواقعية الاشتراكية في أعمال غوركي أو إيزينشتين. ونعرف السجال الحاصل بين أنصار الفن التجريدي والفن التشخيصي والخلفية الأيديولوجية والثقافية لكل منهما.

لذلك أرى أن تاريخ الفن عامة يكشف

تاريخ الفن عامة يكشف عن مسارين متوازيين. مسار يعطي للمبدع هوامش حرية أكبر في خلق أشكال وأنماط تعبيرية جديدة يكون هاجسها الأساس تقديم متعة حسية ما

عن مسارين متوازيين. مسار يعطي للمبدع هوامش حرية أكبر في خلق أشكال وأنماط تعبيرية جديدة يكون هاجسها الأساس تقديم متعة حسية ما تتجاوب فيها بواطن النفس مع المواد المشكلة لكل فن على حدة، وبالتالي قد لا يستلزم ذلك قوانين وقواعد نتشاركها أو نتفق عليها جميعا، وهو ما عرف بالفن للفن. ومسار آخر هاجسه تبليغ معنى محدد، بل رسالة أخلاقية تسمو بالفن إلى مراتب الوعظ والخطبة السياسية، أي فن يبقى مقيدا بالضوابط والأعراف المجمع عليها، والتي لا تشكل خرقا لا أخلاقيا ولا فكريا للأنماط والأشكال التعبيرية السائدة، كما هو حال النقاش حول هل بإمكان فنون الإثارة الجنسية والبورنوغرافيا أن تكون مجالا للتعبير الفني على الشاشة أو الخشبة، أو من خلال الصباغة وفق شروط فكرية وأحيانا عقائدية معينة؟

2 ـ إذا كان لزاما علينا وضع تقسيم ما بين الفنون، فسيكون ذلك بواسطة الزمن والمكان كقولنا إن الشعر والموسيقى والكوريغرافيا فنون

الزمن، فيما المسرح وفن التشكيل والنحت فنون المكان. وهناك تقسيم آخر قد نطلق عليه فنون السطح وفنون العمق. وحسب هيغل في كتابه الإستتيقا، فإنه يضع الفنون السبعة وفق هذا الترتيب: فن المعمار، النحت، الصباغة، الموسيقى، الرقص، الشعر، لكن الإيطالي ريشيوتو كانودو هو أول من سيضيف السينما بمثابة فن سابع من خلال منشوره حول الفنون السبعة 1923، وهناك من يصنف التلفزة بمثابة فن ثامن، والرسوم المتحركة بمثابة فن تاسع.

يبدو أن القواسم المشتركة بين جل الفنون تتعدى نقط الاختلاف التي قد تكون في الشكل أو في المظهر. نعرف أن الفنان العارف أو الجامع الذي تميز بالمعرفة الموسوعية طبع حقبة تاريخية طويلة من تاريخ الإبداع الإنساني، فبالإضافة لاهتمامه بعلم الفلك والرياضيات وعلوم الدين، لم يجد العالم والفنان في العصر العباسي أو عصر النهضة الأوروبية مانعا من الاهتمام بالهندسة والرسم والنحت والبصريات؛ لقد خلقت الكلمة في شكلها الارتجالي والمتوحش فن الأدب الشفهي والغناء، ومن ثمة صارت نصا يحفظ ويستظهر لتصبح مكتوبة على شكل قصيدة أو مسرحية، وإذا كان للممثل صوته وللراقص جسده، فللمصور ريشته وللمخرج جهاز كاميرا؛ وما هذه سوى أدوات تعكس طرقا متعددة ومتباينة في استقبال الحواس وتفاعل الخيال والوجدان مع العالم في أبعاده المرئية وغير المرئية. الكل يستقي من العالم المادي المتناهي أمامنا ومن الإنسان وهواجسه مواد خام للإلهام والبوح. فن الصباغة مثلا ينبني على ثلاثة عناصر: التناظرية والضوء ثم التركيب، ناهيك عن مدلولات اللون وعلاقات الكتل وبعدها الإيحائي. نفس المعايير الجمالية يوظفها التصوير الفوتوغرافي وفن الديزاين وحتى السينما لتعمل في مجملها على خلق قواعد جمالية يستعان بها لتمرير إحساس أو فكرة ما.

3 ـ لامسنا طبيعة تلك الصراعات الناجمة عن بروز أشكال تعبيرية حاولت حسب البعض سحب البساط من فنون ظلت تمارس دور السيد في الحقل الإبداعي من قبيل حرب

الكل يستقي من العالم المادي المتناهي أمامنا ومن الإنسان وهواجسه مواد خام للإلهام والبوح.

القصيدة التقليدية مع الشعر الحر، وصراع الكتاب والمسرح مع التلفزيون ثم صراع هذا الأخير مع السينما. المعروف أيضا أن السينما فن جماهيري بامتياز لها شروط فرجتها وجماليتها. لن نخوض هنا في ميول الإنسان المعاصر وذوقه الفني وتأثير ما هو اجتماعي واقتصادي على طبيعة علاقته بالفنون، بل سنركز على التناص القائم بين السينما وباقي الفنون باعتباره علاقة تأثير وتأثر، بتنا نلمس كيف أن الفنون متداخلة، ولكل فن على حدة مكانته في قلب عشاقه ومحبيه. غير أن التوجه العام يسير نحو تضييق دائرة التعامل ونسبته في فئات تميل لهذا الفن أكثر من ذلك. اليوم الشعر له عشاقه بالرغم من هيمنة التلفزيون والإنترنت وله أيضا كتابه وقراؤه، وللمسرح أناسه، ونفس الشيء بالنسبة للسينما.

حاول بعض المتعصبين للمسرح مثلا، أن يظل هذا الفن عندهم فنا صافيا من دون شوائب، فيما راح آخرون يستقون من الفنون الأخرى مثل تجربة محمد الزين في المزج بين الرقص الشعبي والصباغة، وتجربة بيتر بروك في الاستفادة من المشاهد واللقطات السينمائية من دون الإخلال بجوهر النص والإخراج المسرحيين. وما التبادل القائم بين مشاهير الغناء والرقص وموجات الفيديو كليب إلا دليل ساطع على تلك الرغبة في مزاوجة وتركيب فن الأداء والغناء بفنون الصورة والإخراج السينمائي.

اقتصرت الإبداعات الأولى على فنون السمع من مثل الغناء والنشيد والحكاية المصحوبة بالعزف على آلات موسيقية، غير أن هذا المسار تحول لصالح العين التي أصبحت المصدر الأول لمخاطبة الناس. من هنا جاءت السينما باعتبارها فنّاً كاسحاً أبهر الجميع بقدرته على نقل اليومي الإنساني في حركاته وأبعاده الحقيقية، نموذج ذلك خروج عمال الأخوين لوميير من المعمل. حاولت السينما أن تستفيد من تاريخ الفنون كلها ومن التطور التكنولوجي في مجال التصوير والمونتاج والعرض وفنون الأداء والإلقاء. وبالرغم من أن جوهر التعبير بالسينما ظل

حاولت السينما أن تستفيد من تاريخ الفنون كلها ومن التطور التكنولوجي في مجال التصوير والمونتاج والعرض وفنون الأداء والإلقاء.

ملتصقا بتلك النماذج الأولية حتى في مجال المسرح نظير قولنا هذا درامي وذاك كوميدي وقضايا أخرى من قبيل أدوار الممثل وسرد القصة، وأطراف الصراع والنهايات السعيدة أو الحزينة، فإن مفهوم الإخراج (المِيزْ أن سين) ذاته مفهوم مسرحي بامتياز دافع عنه فوانسوا تروفو في السينما الفرنسية. لقد استقل بذاته نوعا ما من خلال ما أصبح يعرف بالأعمال المسرحية المصورة سينمائيا، ويمكن الاستشهاد على ذلك أيضا من خلال اقتباس بعض الأعمال الدرامية، وتحضرني هنا كل من مسرحيتَيْ ما كبث وهاملت التي حولهما العديد من المخرجين حسب رؤيتهم الإخراجية وتأويلهم لنصوص شكسبير، من بينهم المخرج الأمريكي أورسون ويلز وغيره كثر.

لقد تمت استعارة هذا المفهوم المسرحي ووظف في السينما ليعني بناء اللقطات بطريقة تؤدي إلى تناغم بصري من خلال المونتاج. ويشتمل هذا البناء على العناصر الموضوعة أمام الكاميرا والمكونة للقطة: مثل الإضاءة واستعمال الأبيض والأسود أو الألوان، ثم مكان تموضع الممثلين في المشهد، ووضعية الديكور ثم مكان الكاميرا في علاقتها بالممثلين. أضف لذلك حركات الكاميرا وزوايا التصوير، كما يجب أن لا نغفل عنصر الموسيقى بمثابة جزء هام من الميز أن سين.

خلقت السينما جمهورها وعشاقها، لكنها خلقت أيضا أعداءها ومنتقديها، حيث ذهب بعض الفنانين في عصر سالفادور دالي إلى التشكيك في قيمة العمل السينمائي، بل هناك من اعتبر الفيلم عملا غير فني. وقد حاول دالي تفنيد هذا الزعم حين لجأ إلى تزوير توقيع فيلمه عربة الرغبة ناسبا إياه إلى صديقه لويس بونويل ليثبت في النهاية أن العمل السينمائي موجود، لأن عوالم الفيلم ولوحاته هي أصلا، ويمكن أن يلاحظ ذلك أي أحد، لدالي نفسه وليس لغيره.

4 ـ ومادمنا نتحدث عن السينما وعلاقاتها بباقي الفنون، فيجب التذكير بأن هذا الفن الفتي جاء نتيجة التطور التقني الذي شهدته الحداثة، ومن ثمة حمل معه قضايا قديمة جديدة كوظيفة الفن وماهيته،

إلا أن السينما استطاعت أن تشكل ثروة حقيقية في طرق إدراك الإنسان للعالم متجاوزة بذلك الفنون التشخيصية والأدبية.

ثم مدى خضوعه لعوامل أخرى تداخل فيها ما هو فلسفي من قبيل قيمة الفن الوجودية ومدى قدرته على التعبير عن هواجس الإنسان الحقيقية، وعما هو اجتماعي وثقافي بمثابة وسيلة بورجوازية قد تصلح للتعبير عن مجتمع الرفاه والقيم الاستهلاكية للطبقة الوسطى. وبقدر ما استطاعت السينما في أوروبا خلق مسار خاص بها، عملت السينما الهوليودية على نهج مسلك مغاير منضبط للخط السردي بعلاقته السببية في محاولة البطل تحقيق هدف ما من أجل الوصول إلى نهاية سردية معينة. غير أن السينما في أوروبا وخصوصا على يد كل من أنتونيوني وبرغمان شوشت على هذه العلاقة محاولة التحرر من سلطة السرد السببي للتعبير عن مشاعر المخرج وعن اليأس من الوجود. إلا أن السينما في الحالتين استطاعت بقدرتها على التركيب والكولاج ثم الجمع بين ما هو سمعي وبصري، بين الزمان والمكان بين الثابت والمتحرك أن تشكل ثروة حقيقية في طرق إدراك الإنسان للعالم متجاوزة

أما السيناريو الفيلمي، فالوسيط التكنولوجي فيه هو الكاميرا التي تقلب شيئا ما المعادلة لتجعلها معتمدة على العدسات والإضاءة، والتي بدورها تقتل هالة الممثل بوصفه روحاً لتحولها إلى صورة تتحرك،

بذلك الفنون التشخيصية والأدبية.

رأى الشاعر لويس أراغون في السينما الوسيط الحديث للتعبير، والأداة الأكثر فورية ومباشرية لهذه الحداثة: «وحدها السينما، التي تتكلم مباشرة إلى الناس، قادرة أن تفرض هذه المنابع الجديدة من الإشراق الإنساني على البشرية المتمردة، على الإنسان الباحث عن قلبه». وقد خصص أراغون الجزء الأكبر من مقالته لتحليل «الإحساس الذي ينقلنا، لاكتشاف السبب في تسامي ذواتنا». ويستنتج أراغون أن السينما هي «الحقل الملائم للجمال الحديث. (شاعرية السينما، صلاح سرميني، عن موقع سحر للسينما).(1)

5 ـ تعتبر الكتابة للسينما حقلا تتجاذب فيه أطراف إبداعية تصب في مجملها في حقل النص الأدبي الذي يجمع بين عناصر الوصف والسرد وعناصر أخرى من صميم البناء الدرامي لكل قصة أو رواية كالمكان والزمان والشخصية، والعقدة والصراع. غير أن الكتابة للسينما وبالرغم من تقاطعها مع فنون كتابات أخرى، تتميز بطبيعتها

التقنية والفنية، فالنص المسرحي المكتوب لا يأخذ بعده الدرامي إلا باعتباره حركة على الركح، ومن خلال تجسيد الممثل للكلمات والمشاعر والأوصاف؛ أما السيناريو الفيلمي، فالوسيط التكنولوجي فيه هو الكاميرا التي تقلب شيئا ما المعادلة لتجعلها معتمدة على العدسات والإضاءة، والتي بدورها تقتل هالة الممثل بوصفه روحاً لتحولها إلى صورة تتحرك، ويتواطأ خيال المشاهد وإدراكه ليقبلها بمثابة واقع. وقد نبه والتر بنيامين لخطورة التكنولوجيا في تسويق العمل الفني وقتل جوهره بوصفه فنّاً حيّاً على الخشبة.

وفي نفس السياق نقول عن علاقة السينما بالأدب، إنه من الوهم أن نتصور أنهما وجهين لعملة واحدة. وبالرغم من كونهما يشكلان نظامين تعبيريين لإنتاج دلالات ما وفق سياقات ثقافية بقواعد تخييلية وفنية، وبالرغم من اشتغالهما على أدوات مفاهيمية من قبيل النص والشخصية والإيقاع، فإنهما مختلفين من حيث بناء الفرجة وسبل

التعامل مع الإبداع السينمائي في علاقته بباقي الفنون تحكمه رؤى متباينة، إما تؤمن بالارتجال وحرية العزف كما في الموسيقى، أو حرية الجسد كما في التعبير المسرحي الارتجالي،

عرضها، فالنص ليس هو السيناريو، والكتابة بوصفها عملية خلق، ليست هي الإخراج. وإذا كانت اللغة الأدبية تعتمد على الكلمات ومنطق النحو والتراكيب لنقل العالم المرئي وجعله قابلا للقراءة، فإننا من خلال الصورة في السينما ننتقل من وسيط بشري إلى وسيط آلي يحركه البشر، أي الكاميرا لنختار بين مجموعة من الأدوات لغة سينمائية متميزة بنحوها وبلاغتها تمرر الخطاب بواسطة اللقطات القريبة والبعيدة والزوايا المرتفعة والمنحنية وحركات الكاميرا الأمامية أو الخلفية، وإذا كنا عموما في عالم الأدب مطالبين بإيجاد معادل للكلمات في أذهاننا، فإننا في السينما مطالبين بتحويل ما هو ذهني وغير محسوس إلى ما هو بصري ومحسوس.

6 ـ حين نحاول جرد خطوط التوازي بين السينما وباقي الفنون، نلاحظ أن بعض المخرجين يميلون لتغليب كفة على حساب أخرى، حيث نلمس مثلا هيمنة الكلمة والحوار على كفة اللقطة والتصوير، أو هيمنة الموسيقى على الصمت، أو سيادة الرقص والغناء

مطية لتمرير الفيلم وكأنه خشبة استعراضية لأجساد ترقص (نموذج فيلم كل ما تريده لولا لنبيل عيوش).
من حيث المبدأ، نلاحظ أن المخرجين يتباينون من حيث الرؤية الجمالية لوظيفة الفن. فالمنحى التوثيقي مع النفس الوثائقي قد يغلب على بعض الأفلام لتصبح حاملة لمعاني واقعية مباشرة على غرار ما نجده في نماذج من السينما الواقعية بإيطاليا، فيما يحاول آخرون نهج سبيل آخر يتسم بالشاعرية وباللعب على اللغة السينمائية بمثابة أداة للتأمل الوجودي كما نلمس ذلك في السينما الصينية، ونموذج المخرج "اليوناني" ثيو أنجيلوبوليس من خلال فيلمه "نظرة عولس"، أوتاركوفسكي من خلال فيلمه "المرآة" الذي يعكس نوعا من سيرته الذاتية.
يغلب الطابع التخييلي باعتباره مصدر إلهام شاعري في أفلام تاركوفسكي وكوكتو، على الطابع التوثيقي والمرتبط بالنص الحرفي بوصفه مرجعية. من هنا ندرك أن التعامل مع الإبداع السينمائي في علاقته بباقي الفنون تحكمه رؤى متباينة، إما تؤمن بالارتجال وحرية العزف كما في الموسيقى، أو حرية الجسد كما في التعبير المسرحي الارتجالي، (نموذج ستانيسلافسكي)، أو مرجعية الرؤية الصارمة والكلاسيكية للمخرج باعتبارها سلطة تملك وحدها سر الحقيقة المنبعث من حرفية السيناريو والتقطيع المشهدي.
غير أن إشكالية تناول هاته العلاقات الممتدة في الزمان والمكان، خلقت نوعا من التشابك والغموض، مما حذا بالبعض إلى تمجيد الصورة في شقها التكنولوجي بمثابة وسيلة للتخاطب والتواصل، وبالتالي استوجب هذا التشابك قراءة نقدية حول مدى أهمية الفن البصري وخصوصا السينما في تشكيل الوعي الجماعي لفئات عريضة من الشباب والأطفال. ومن ثمة، بات المشهد الاستعراضي للفرجة الملونة والصادحة بنغمات المشاهير في التمثيل والغناء طعما يغري الكثيرين بالانغماس في ملذاته، التي تقدم في كل ثانية صورة أجمل وأوضح منحية بذلك روتين اللحظة وضغطها الوجودي. إذا كنا قد اعتمدنا في مقاربتنا هاته على مفاهيم غربية ونماذج فيلمية من أوربا خصوصا، فعلاقة السينما من حيث هي فن حديث في بلدان إفريقيا والشرق الأوسط تستدعي إمعان النظر في كيفية مد جسور التلاقح بين العديد من الأشكال

التعبيرية في فنون العمارة والقصة والرسم لفهم تلك العلاقة المركبة وغير المباشرة بين السينما وباقي الفنون، وفق سياقات ثقافية وسوسيولوجية تختلف باختلاف عوالم وتمثلات متباينة للذات وللكون.

هامش :

1 ـ شاعرية السينما، صلاح سرميني، عن موقع سحر للسينما.

مراجع :

1- Andrew, Dudley. Film in the Aura of Art, Princeton, NJ : Princeton University Press, 1984.

2- Bordwell, David. Narration in the Fiction Film. Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

3- Dalle Vacche, Angela, Cinema and Painting : How Art Is Used in Film, Austin, University of Texas Press, 1996.

4------ ed. The Visual Turn : Classical Film Theory and Art History, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2002.

5- Deleuze, Gilles, Cinema. Vol. 1, The Movement-Image. Vol. 2, The Time-Image. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986 - 1989.

بنية الشخصيات وسيمائية العواطف

دراسة في "الماضي البسيط" لإدريس الشرايبي

نور الدين محقّق



تحتل رواية "الماضي البسيط" للكاتب المغربي إدريس الشرايبي، مكانة مميزة داخل النسيج الروائي المغاربي المكتوبة باللغة الفرنسية صحبة رواية "نجمة" للكاتب الجزائري "كاتب ياسين". ذلك أن هذه الرواية طرحت مجموعة من القضايا عبر علاقات خطيرة غير متكافئة، تجري بين أفراد الأسرة الواحدة، من جهة، وهو ما نجد له حضورا بعدها في معظم الروايات المغاربية المكتوبة باللغة الفرنسية بدءا بـ"حرودة" للطاهر بن جلون، ومرورا "بالتطليق" لرشيد بوجدرة، وليس انتهاء "بمسعودة" لعبد الحق سرحان؛ كما أن هذه الرواية من جهة أخرى، قد ساهمت في خلخلة بنية السرد التقليدي المتتابع، وعوضته بالتوالد السردي تارة وبالتقاطع

> تحتل رواية "الماضي البسيط" للكاتب المغربي إدريس الشرايبي، مكانة مميزة داخل النسيج الروائي المغاربي المكتوبة باللغة الفرنسية صحبة رواية "نجمة" للكاتب الجزائري "كاتب ياسين".

السردي تارة أخرى، وهي طريقة معروفة في الغرب منذ انبثاق روايات الكاتب الأمريكي فولكنر إلى الوجود، ولكنها لم يكن لها حضور في الأدب المغاربي بشكل كبير كما هو الآن، إلا بعد صدور "نجمة" و"الماضي البسيط" موضوع الدراسة.

من هنا فإن هذه الرواية الغنية بتيماتها والمتنوعة بأساليب كتابتها تظل حاضرة باستمرار في البنية الثقافية ذات التعبير الفرنسي، كما أنها تبعا لذلك تظل أيضا منفتحة على قراءات جديدة، تتناولها وفق الأثر الذي تركته في الماضي والأثر الذي ما زال يرافقها أينما حلت وحيثما ارتحلت، إلى حدود أنها أصبحت دالة على تراث مؤلفها الروائي رغم غزارته وتنوعه، ورمزا من رموز الكتب التي لا تموت، وهو

ما دفعنا إلى إعادة قراءتها والوقوف عند عوالمها ومحاولة سبر الأغوار التي تقدمها من أجل استكناه هذا الألق الذي رافقها منذ لحظة ولادتها ويأبى إلا أن يظل مرافقا لها.

1-بنية الشخصيات وتعددية العلائق:

تتعدد شخصيات رواية "الماضي البسيط" وتنفتح على المغاربة من جهة والفرنسيين من جهة أخرى، من حيث الجنسية، ذلك أنها تحكي عن زمن الاستعمار الفرنسي للمغرب، لكنها في المقابل تزخر بشخصيات متعددة الأهواء والمشارب الاجتماعية والثقافية سواء من هذا الجانب أم ذاك، كما أنها تشير أيضا إلى جنسيات أخرى، تحضر إما مساعدة أو مناهضة لأحد الطرفين، وهي إلى ذلك تركز على الشخصيات الهامشية أكثر مما تركز على غيرها، كما أنها تقف بالخصوص عند شخصيات أسرة واحدة، هي أسرة السارد إدريس فردي ذاته، وتسعى لتصوير العلاقات القائمة بينها، حيث يتم تشخيص العلاقة التي تربط الأب بأبنائه من جهة، والعلاقة التي تربط الأب بالأم من جهة ثانية، والعلاقة التي تربط هذه الأخيرة بأبنائها من جهة ثالثة، ومن خلال هذه العلائق الثلاث، يتم تصوير مختلف العلاقات الأخرى السائدة في المجتمع النصي كما تقدمه الرواية، وهو ما سنسعى لتوضيحه.

1.1. **صورة الأب وتيمة السلطة:**

يقدم السارد إدريس فردي صورة أبيه في شكل شخص سلطوي متحكم في جميع أفراد الأسرة، بل إنه في كثير من الحالات يتحداهم إلى فرض ذاته عن الآخرين من سكان الحي الذي يقطنه، هكذا نراه يعامل أبناءه بقسوة تجعله يهابونه كثيرا ويخشون حتى الجلوس معه، وهو الأمر الذي أدى بهم في النهاية إلى الحقد عليه والشعور القوي بالكراهية تجاهه، خصوصا وأن معاملاته لهم كانت في الغالب تتجاوز حدود القسوة ذاتها. لقد كان يعاملهم باحتقار كبير وهو يعتقد فقط أنه يقوم بتربيتهم التربية الصالحة المؤسسة على الطاعة الكلية لأوامره، هذه الأوامر المستمدة من بنية اجتماعية عتيقة، لقد كان يأمرهم بالانتظار حتى في ساعات الأكل بعد يوم كامل من الصيام في شهر رمضان، ولا يسمح لهم به إلا بعد أن يلتزموا بكل قواعد آداب المائدة حسب تصوره، وأن يكونوا كلهم مجتمعين، فإذا غاب أحدهم وجب انتظاره حتى يأتي، ولا يسمح للآخرين بالأكل، وهو ما وقع ذات

تتعدد شخصيات رواية "الماضي البسيط" وتنفتح على المغاربة من جهة والفرنسيين من جهة أخرى ، من حيث الجنسية ، ذلك أنها تحكي عن زمن الاستعمار الفرنسي للمغرب ،

يوم من أيام رمضان، حين غاب الابن كمال، لقد أرغم الجميع على الانتظار إلى حدود أن السارد إدريس فردي بدأ يخاطب هذا الأب القاسي، في سره طبعا، بقوله: "الله عليك يا رجل، هل ستتلو على مسمعي صحائف ابن رشد حتى قدوم "كمال"؟ إنه يسمي ذلك استنزافا. لقد طحنت معدتي الفراغ حتى لقد ذهب عني الجوع. أيها الفيلسوف الذي قد من الحجر الصلد، أنظر إلى هاتين اليدين المشبوكتين في إجلال على ركبتي اللتين تشكلان زاوية قائمة" (ص.19)، هكذا تبدو صورة الأب مظلمة في نظر ابنه، خصوصا حين يرى إخوته الصغار يرتعدون خوفا منه، وهو غافل عن قوة الخوف الكامن في نفوسهم، بل إنه يبدو كمن يتلذذ بهذا الخوف. وهي حالة مرضية تجعل من هذا الأب يعاني من عقدة السادية (تعذيب الآخرين) بدءا من أبنائه وزوجته ووصولا إلى جيرانه إن استطاع إلى ذلك سبيلا. إن السارد يقدم لنا هذا الأب من خلال خضوع الآخرين له ممثلين في أبنائه، فهو يصف أحد إخوته وقد وقف أمام أبيه في خوف لا حدود له، على الشكل الآتي: "عندما أشار مولانا (يقصد الأب) إلى أحدهم (الإخوة) بسبابته انتفضت جوزات خمس. انفصل "حامد" عن المجموع واتجه صوب والدنا وجلس أمامه القرفصاء، إنه نحيف العود، حلو الوداعة، له من العمر تسع سنين، ويتراءى لي أن له سنتين، هز إلي بصره ثم غضه. لم يدع ذلك سوى جزء من ثانية، لكن ما كان لي أن أباغت تلك النظرة، وتقديرها، علامة خطر، وكلب مدهوش، وصيحة استغاثة تند عن أحياء المنبوذين، ومتشرد، وحلم يراود "إيكاروس"، وكان جميع ذلك من الحدة، بحيث أخاف أن لو ضغطت أمي على رحمها أوان وضعها ذاك الصبي ضغطة واحدة لكان أفضل" (ص. 22).

إن صورة الأب هي صورة شخص قوي متحكم لا يريد من أحد أن يخالفه وفي مقدمتهم الأبناء إذ يعتقد أن له حق التحكم في مصائرهم جميعا، ودون أن يحق لهم إبداء حق الرفض أو حتى الإحساس الداخلي به. إنه يعتقد أن القانون يخول له أن يطرد أبناءه حتى من المنزل وأن يعرضهم هم وأمهم إلى التشرد في الشوارع. هكذا نجد أنه يخاطب إدريس فردي حين لمس فيه إحساسا بالتمرد وبداية الخروج عن أوامره التي لا تنتهي بالشكل التالي: "هل لك دراية بما يخوله لنا القانون؟... أن أطردكم جميعا... النساء يشترين والأطفال يصنعون صنعا، وعند الاقتضاء

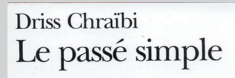
"إن صورة الأب هي صورة شخص قوي متحكم لا يريد من أحد أن يخالفه وفي مقدمتهم الأبناء إذ يعتقد أن له حق التحكم في مصائرهم جميعا ،"

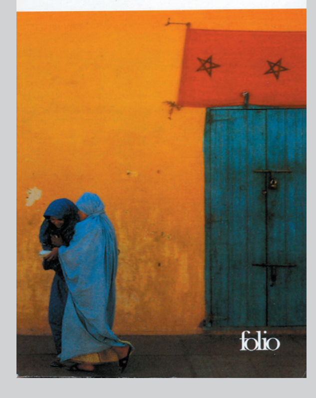
نستغني عن جميع القوانين" (ص. 26). ولكنه بالرغم من كل ذلك، فإنه يظل الأب، الأب الذي مهما قسا علينا، ومهما قسونا عليه في خيالاتنا، كما هو الشأن مع ساردي روايات أخريات كما هو الشأن بالخصوص مع سارد رواية "مسعودة" لعبد الحق سرحان، يظل ذلك الرمز القوي الذي نحتفي به، معللين قسوته تلك أنها ناتجة فقط عن حبه القاسي لنا، من هنا تظل الجلسات معه، يطبعها الحنين المشوب بالأسى، يقول السارد إدريس فردي واصفا إحدى جلسات الشاي التي تنظمها الأسرة تحت سلطة الأب، ما يلي: "ويطحن الأب السكر بقاع كأس، ويفت في قعر يده قبضة من الشاي الأخضر ويحث عرف النعناع. ويغرق وجه المرأة المتربعة أمامه في ضبابة من بخار الماء المنصب من الغلاية النحاسية في إبريق "النيكل" وقد مد يده به إليها. الكانون بين الصينيتين، تلك المخصصة للكؤوس وبراد الشاي، وتلك التي تشتمل على ثلاث حقق من النحاس المنقوش فيها السكر والشاي والنعناع. ويملأ البرادُ الكؤوسَ من علو شاهق ومن دون أن تسقط على الصينية قطرة قطرة. ويتذوق الرجل النقيح، ويمصمص بلسانه كناية عن الاستحسان" (ص. 34).

قدم السارد إدريس فردي صورة الأم في شكل مأساوي يدفع المتلقي إلى التعاطف معها بشكل كبير ،

2- صورة الأم وتيمة المعاناة:

إذا كانت صورة الأب في رواية "الماضي البسيط" كما يقدمها السارد إدريس فردي، صورة تتجلى فيها القوة بشتى معالمها من قسوة وتجبر وظلم، فإن صورة الأم هي العكس منها تماما، صورة تؤكد سلطة الأب وتساعدها على الاستمرارية من خلال الرضوخ لمختلف الأوامر الصادرة انطلاقا منها، صورة يتجلى فيها الخنوع في أقوى لحظاته. هذا الخنوع الذي نجد أن السارد إدريس فردي يقوم بانتقاده باستمرار، ذلك أنه هو سبب معاناة هذه الأم وسبب معاناة أبنائها أيضا، إذ لا يجدون أمامهم من هو قادر على تحدي سلطة الأب أو على الأقل الحد من جموحها المفرط، لقد قدم السارد إدريس فردي صورة الأم في شكل مأساوي يدفع المتلقي إلى التعاطف معها بشكل كبير، وهو في تقديمه لهذه الصورة غالبا ما يكون جارحا إلى حدود أن الأم تنفر من كلامه رغم حبها الكبير له، يقول عنها في معرض حديثه عن سيرته الذاتية ما يلي: "كانت أمي ضعيفة خاضعة مستسلمة، لقد أنجبت سبع مرات، يفصل بين المرة والمرة دوما سنتان. وأنجبت فيمن





أنجبت ابنا لم يكن بوسعه أن يكون سوى سكير، وأنجبتني أنا الذي أرتئي فيها برأيي" (ص.42). عن صورة الأم ترتبط في ذهن هذا السارد الذي هو ابنها بطبيعة العمل الذي كانت تزاوله داخل البيت، إنه كان يراها تعاني في صمت، كانت تلبس لباس الخادمات دون أن تدري، لقد كانت إحدى عبيدات الحاج فردي، يفعل بها ما يشاء، وهي تعتقد أنها زوجة له بحكم العرف والقانون معا. كان متزوجا بها بالفعل، لكن معاملته لها ولأبنائه منها، كانت معاملة السيد لعبيده. لقد كان ابنها إدريس فردي يراها في غالبية الأوقات "تنفخ في الحساء لأنه كان حارا أكثر مما ينبغي، ثم يبرد فتعيده فوق النار، ثم تنفخ ثانية، تم تسخنه من جديد... كانت عاضة على منديل من "الدنتيلا" وهي تنتحب بدون دموع، وفي صمت كما لا تنتحب النساء اللائي انتحبن طوال أربعين سنة، وبين الفينة والفينة كانت تسجد وجهتها إلى الجليز المعشق بالأبيض والأسود..." (ص.23). كانت الأم كما يقدمها السارد غالبا، إما في حالة بكاء، أو في حالة عمل مضن، أو في حالة تجمع بينهما أي بين العمل المضني والبكاء المر المصاحب له،

إنها صورة قوية للمعاناة التي تعيش فيها الأم المهملة من لدن زوجها القاسي الذي لم يكن يعتبرها إلا أداة لإنجاب الأطفال وأداة للقيام بأشغال البيت

وهو ما دفع بابنها إلى مخاطبتها ذات لحظة غضب بما لا يليق بمقامها باعتبارها أمّاً له، يقول موجها الكلام إليها عن طريق تخيلاته ما يلي: "ماذا يلزمكم؟ حسبي شاهد واحد استشهد به هو أنت يا أمي. إنه على صواب يا أمي، لا أولياء ولا صالحين، إن هم إلا أولياء صالحون ولكن نحتاج إلى أحياء إلى رجال، يلزمك رجل وفاحشة... أليس كذلك! لا تقولي "يا أذني احسبي نفسك طرشاء" لقد سمعتني جيدا، يلزمك عشيق يتبطنك ويشفي غليلك! ألا ترين، اكتشفت ما كنت تطوين عليه سرّاً دفيناً، ولكن لا قدرة لي على التخفيف عنك. ما أنا إلا ابنك... أليس كذلك! الجملة الأخيرة ليس فيها أي التباس بل هي بالعكس واضحة جدا، لا خوف عليك، قد فهمتني جيدا" (ص.58).
إنها صورة قوية للمعاناة التي تعيش فيها الأم المهملة من لدن زوجها القاسي الذي لم يكن يعتبرها إلا أداة لإنجاب الأطفال من جهة، وأداة للقيام بأشغال البيت من جهة أخرى، وهو ما جعل منها إنسانة مستكينة لمصيرها الكئيب هذا، ودفع بها إلى طلب معونة الأولياء، كما تفعل أي إنسانة في مثل وضعيتها تلك، وهو ما جعل ابنها المتعلم، يكاد يموت

من كمده وغيظه وسخطه على الأب الذي أوصلها إلى هذه الحالة المزرية. إن حب الأم هنا يتحول إلى كراهية للأب، حب جارف نحو المرأة التي ضحت بسعادتها من أجل إسعاد أبنائها وصبرت على عجرفة الزوج القاسي بغية المحافظة على صورة المرأة المطيعة لزوجها، تلك الصورة المزكاة من لدن المجتمع وقتئذ. إن السارد هنا وهو ويستعرض صورة الأم بالرغم من القسوة في عملية تصويرها، فإن داخل هذه القسوة نفسها يحضر حب عميق لهذه الأم ومؤازرة صامتة حينا وثائرة حينا آخر ضد الذي كان سببا فيها أي ضد الأب. وهو ما سنتوقف عنده الآن.

3. صورة الابن وتيمة الغضب:

تتمثل صورة الابن في مرآة الثورة على الأب والحب الشديد للأم، أو حسب عبارة المسرحي الشهير أرتو في النظر إلى الوراء بغضب، ذلك أن السارد إدريس فردي وهو يعيد تشكيل سيرة حياته، يتوقف كثيرا عند اللحظات القوية التي رسمت مسيرته، والمتمثلة بالخصوص في لحظات غضبه مما يشاهده في بيت العائلة بالخصوص، حيث الأب يفرض سيطرته الكلية على الأم والأبناء. وقد ضاعف من لحظات غضبه هذا كونه كان متعلما ودارسا في المدارس الفرنسية. حيث المعاملة الإنسانية تأخذ شكلا مغايرا لما يراه داخل بيتهم، هكذا كانت تنشب في الغالب صراعات بين الأب وبين الابن حول أية قضية من القضايا التي تطرح داخل البيت، حول تأخر الأخ السكير، حول معاملة الأم، حول كيفية الخروج من المأزق المالي الذي وقع فيه الأب... وحول قضايا أخرى. ولقد صور السارد إدريس فردي ذلك في لقطات سردية غاية في الدقة، تتوفر على حس لاذع من السخرية المبطنة بالانتقاد الشديد لما يقع من أمور داخل بيت الأسرة. يقول واصفا لحظة من لحظات مناقشاته مع أبيه ما يلي: "عال، الأب وابنه يتناظران: هل من مشهد أقرب إلى الطبيعة، أو أبعث على الرقة والحنان من هذا، والآن قل لنا – وأنت تعرف أننا من الجهلة ولا هم لنا سوى أن نتعلم – بالله عليك (يقولون بالفرنسية: من فضلك) هلا قبستنا من نورك فأخبرتنا أيكون أفضل "سندويتش" هو المحشو بالـ"جامبون" أم "المحشو بالفطائر" (ص.26). إن الأب وهو يخاطب ابنه الثائر عليه، يعلم ما يشعر به هذا الابن من غضب وكراهية تجاهه، وهو يرده إلى الثقافة الفرنسية التي

تتمثل صورة الابن في مرآة الثورة على الأب والحب الشديد للأم، أو حسب عبارة المسرحي الشهير أرتو في النظر إلى الوراء بغضب،

انغرست في وجدانه، إذ يراها هي السبب الوحيد الذي كان وراء تغيير فكره وجعله مختلفا عن تفكير باقي إخوته المنصاعين لأوامره، وهو يكرر هذا الأمر باستمرار كلما اشتدت حدة الجدال بينه وبين هذا الابن الذي يظل ضالا في نظره وخارجا عن ثقافة القبيلة / المجتمع، يقول الأب موجها كلامه مباشرة إلى هذا الابن ما يلي: "غني لأجد فيك ما يستعصي على فهمنا ويبعث فينا الخوف والهلع، لم تعد من عالمنا. أفصح لنا عن رغبتك نلبها لك في الحال" (ص.48)، لكن رغبة الابن كانت أقوى وأبعد مما ينتظره الأب، لقد كانت "الحرية" (ص.48). إن الأب كان على علم برغبة ابنه في التخلص منه، وهو على علم من أن ما يمنع هذا الابن من قتله هو الخوف ليس إلا. إنه يقول له بعد أن اعترف الابن بقدرة أبيه على استعادة التوازن المالي للأسرة ما يلي: "أمن أجلك أنت أيها السفيه المضمِر قتلَ أبيه..." (ص.61). لقد كانت بالفعل فكرة القتل تراود ذهن الابن، كلما رأى أمه تتعذب أو كلما رأى أحد إخوته يرتعد خوفا من أبيه. يقول مناجيا نفسه، كما لو أنه هاملت، ما يلي: " من أجلها هي، أي الأم، وإن مانعت، فمن أجلي أنا، وإن أنا في آخر لحظة وهن العزم مني، فمن أجل الفن، ومجانا لوجه الله لأنشئ ذلك الفعل... ذات يوم..." (ص.34).

هكذا نلاحظ أن العلاقات القائمة بين هذه الشخصيات هي علاقات خطرة، متوترة، محفزة للفعل وإن لم يتحقق إلاّ على مستوى التوهمات، لكن ما يصنع الفن بشكل عام، والفن الروائي بالخصوص، هو هذه التوهمات نفسها. وهو الأمر الذي جعل هذه الرواية إحدى أهم العلامات الروائية في العالم بأسره، وليس داخل عوالم الرواية المغاربية باللغة الفرنسية فحسب.

العلاقات القائمة بين هذه الشخصيات هي علاقات خطرة، متوترة، محفزة للفعل وإن لم يتحقق إلاّ على مستوى التوهمات، لكن ما يصنع الفن بشكل عام، والفن الروائي بالخصوص، هو هذه التوهمات نفسها.

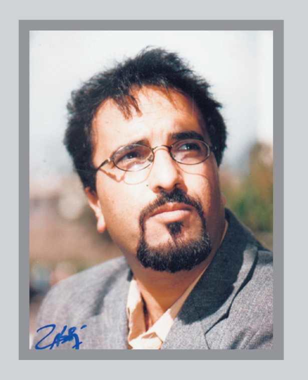
هامش:

(1) إدريس الشرايبي: بوابات الماضي، تعريب محمد عجينة، منشورات دار سراس للنشر، 1986، Seuil.

(2) Driss Chraibi : le passé simple (Roman) éditions Denoël، Paris 1954.

قصيدة تنحو الاختلاف*

عبدالحق ميفراني



القصيدة المغربية : رهانات المنجز

إن رصد راهن القصيدة المغربية الحديثة اليوم، في التجارب التي رسخت حضورها، سواء على مستوى المنجز، أم على مستوى توطين تجربتها وسط فسيفساء المشهد الشعري في المغرب، يستدعي أكثر من مقاربة. ذلك، لأننا أمام مشهد متحول، لا ثابت فيه ولا قاعدة تمكن القارئ من تلمس سماته. إذ على اختلاف باقي التجارب والجغرافيات الشعرية العربية، يظل المشهد الشعري في المغرب خاضعاً لنظامه الخاص. فالأصوات التي شكلت يوما، ديدن تجربته الجديدة في مرحلة الثمانيات والتسعينات؛ أمست اليوم "مكتملة العقد". لكنها لم تخضع في تشكلها لنسق كأي تجربة شعرية تنمو.. ثمة تجارب أخرى انوجدت في عبور أسطوري الى القرن الحالي، استطاعت

> ذلك، لأننا أمام مشهد متحول، لا ثابت فيه ولا قاعدة تمكن القارئ من تلمس سماته. يظل المشهد الشعري في المغرب خاضعاً لنظامه الخاص.

أن تحقق اليوم طفرتها وإضافتها، ولو أن حضورها ظل محتشما لا يحمل ضجيجا.

ثمة بياضات في المشهد تستحق التوقف كثيرا أمامها. لأنها ستخولنا في النهاية أن نستقرئ سمات القصيدة المغربية الحديثة في رهاناتها الشعرية، في رؤاها النقدية على مستوى الكتابة والبناء. ومقترح المنجز ككل. على الأعم ستمكننا من تمثل الشعر وأسئلته اليوم. في المقابل، ماذا قدم الخطاب النقدي الشعري اليوم، لهذه التجارب أو غيرها؟ على اعتبار أن جزء من إشكالات القصيدة المغربية الحديثة، لا يتوزع على كينونات وجغرافيات. مادمنا نتمثل نفس الأسماء والتجارب؟ ماهو مبرر هذا الغياب، حتى في الوقت الذي أمسى للشعراء بيت يضمهم، فبتنا

---

* قراءة في: مبارك وساط، «فراشة من هيدروجين»، شعر، منشورات دار النهضة العربية، لبنان، ط1، 2007.

نكشف قارات جغرافية شعرية أخرى وكأننا اكتملنا في مشهدنا الشعري الى حد التخمة؟

حتى على مستوى الإصدارات، أمست العناوين الطافحة تعيد استشراف أسماء و"هامات" شعرية ظلت تسكن المشهد، فأعاد النقد المغربي تقعيدها من جديد. سواء أسماء تنتمي لتجارب عربية، أو حتى المغربية التي تعودنا على حضورها. ربما يظل الاستثناء هو تلك التجربة الرائدة، والتي أشرف عليها المترجم العربي الحارثي واتحاد كتاب المغرب، يوما ما، في تقديم المشهد الشعري الإسباني وترجمته، وتقديمه إلى القارئ المغربي والعربي. لا يمكن للترجمة اليوم، وقبلا، وغدا..إلا أن تظل جسرا حواريا للنصوص وللتجارب، "هنا والآن". وحتى العمل الدؤوب الذي يشرف عليه الناقد بنعيسى بوحمالة، لايمكن إلا أن يرسخ نهوض خطاب نقدي شعري في المغرب. لكن، أولى بالتجربة النقدية اليوم في المغرب، أن تعيد صياغة مقولاتها حول الشعر المغربي، لأنه جزء من الانشغال بالخطاب الأدبي، وبالمغرب الثقافي عموما، وأن تظل القصيدة المغربية الحديثة، في ديدن الممارسة النقدية.

لا تقف القصيدة المغربية الحديثة اليوم عند حدود ابستيمية، تنهي خلالها تحديد سماتها الكتابية وبلاغات منجز النصوص. إذ كلما خلنا المشهد يعيد إنتاج نفس الصيغ والرؤى، حملتنا نصوص جديدة إلى مرافئ أكثر فاعلية بمرجعية ما تولده من مشاريع أسئلة تهم ديدن الممارسة نفسها، رغم الاعتراف أن هذا الوهج محكوم بنصوص لا بتجارب تتمثله باعتباره دينامية فعلية حاضرة في المشهد.

وهذا التوصيف قد يتسع ليشمل جغرافيات شعرية عربية، لكننا هنا نقف عند منجز شعري امتلك ناصية الفرادة والخصوصية،في انفتاح النص الشعري على تركيبات غير متجانسة من حيث الرؤى المولدة، ومن حيث تمظهرات الكتابة الشعرية وما تولده هي في الداخل، من أسئلة تهم العالم والكتابة.

جزء من هذه المعادلة تفرزه اليوم نصوص تنصت للعالم من كوة وجع الكتابة الذي يمسي وجع الذات في أتون ممارسة إبداعية لا تحتكم لمرجعيات مقدسة، بل أفقها مفتوح على صوتها المفرد/الجماعي.

وقد أسهمت سلسلة الكتاب الأول الصادرة عن منشورات وزارة الثقافة في الكشف عن هذه الأصوات، أو جزء

"نقف عند منجز شعري امتلك ناصية الفرادة والخصوصية، في انفتاح النص الشعري على تركيبات غير متجانسة من حيث الرؤى المولدة،"

منها، وهي أصوات مغيبة، أو ظلت خاضعة لإكراهات دواليب النشر الشبيهة بالطاعون. هذا دون أن ننسى، سلسلة من الجوائز والمسابقات الشعرية التي تشرف عليها بعض الإطارات الجمعوية "المناضلة حقا وبالفعل". عناوين تصدر تباعا تسائل النقد الشعري مجددا، وتدعوه لإعادة إخصاب خطاباته بأسئلة ذات طبيعة حداثية تعبر عن غنى المشهد الشعري في المغرب، أسماء حملت رؤاها بعيدا عن مؤسسة التداول المعروفة، وظلت تصوغ إواليات تجربتها الشعرية وفق تصور مختلف، إذ لا ينصهر النص الشعري إلا داخل استراتيجية إبداعية تفكر في القصيدة كما تفكر في المؤسسة الإبداعية وذائقتها.

أسماء تصُوغ أقانيم العالم من داخل وجع العالم والذات، دون شعارات وأحلام كبيرة. فقط الشعر حين يتحول الى كينونة مركبة ومفتوحة، لكي تملأ القصيدة هذا العدم الذي أمسى يعم "سحابة الشعراء" دون أن يحتاجوا ل"ربابنة" وهميين يلوحون لهم بالمبادئ الأولية ل"الثورة". فهي في النهاية، لن تأتي، إذ سبق لجيل فطن نهاية الثمانينات وبداية التسعينات، لهذه العدمية المفتونة بقيم قد لا يختلف لا الجيل السابق ولا اللاحق، حولها.

القصيدة المغربية الحديثة اليوم، تخلق مغامرة شعرية مفتوحة لا ترتهن لخصوصية محددة إلا خصوصية القصيدة في إمكاناتها اللامتناهية، في سفرها داخل اللغة،

تحدث رولان بارت يوما عن زمن "المغامرة الممكنة" في إشارته لزمن شعري يخرج من معطف "الصنع". ولعل المتتبع اليوم لرهانات ورؤى القصيدة المغربية الحديثة يكشف هذا النزوح نحو إمكانات شعرية مفتوحة لا ترتهن لقالب محدد.

ضمن هذا السياق يمكن قراءة بعض النصوص المطلة من المشهد الشعري بالمغرب. بحكم أننا نفترض أن القصيدة المغربية الحديثة اليوم، تخلق مغامرة شعرية مفتوحة لا ترتهن لخصوصية محددة إلا خصوصية القصيدة في إمكاناتها اللامتناهية، في سفرها داخل اللغة، وفي جوهر مفهوم الانزياح عن النمط. تبتغي في منجزها النصي ولوج الوجود البهي لعوالم الدوال.

ويسعفنا المتن الشعري بالمغرب من خلال فرسانه، تأمل تمظهرات هذا الفعل، وهذا النسق. لكننا نجابه أحيانا بنصوص تتأبط فرادتها من خلال لغتها الشعرية، ومن خلال رؤيتها للعالم وللكتابة. اليوم أمسى للقيم الكونية صداها في القصائد، لكنها قيم معجونة بتربة ذات لبوس مختلف، لعله جنسية هؤلاء الشعراء المصطفون أمام سؤال أنطولوجي كبير يصوغ للذات هويتها وللقصيدة المغربية الحديثة رهانها الفعلي

وأفقها الخاص. ولعلنا حين نستدعي تجربة الشاعر مبارك وساط، نكون قد اخترنا نموذجا للاستقراء. يمكننا من الكشف عن عمق الخطاب الشعري وإشكالاته اليوم، بل وتمثل جزء من تاريخ الأسئلة التي أثارها المشهد الشعري في المغرب.

وساط مبارك: تجربة شعرية تنحو الاختلاف:

"على درج المياه العميقة"، 1990، "محفوفا بأرخبيلات...، يليه "على درج المياه العميقة" (طبعة مراجعة ومنقحة)، وبعده: "راية الهواء"، 2001، "فراشة من هيدروجين"، 2007. هل يمكن لهذه البيبليوغرافيا الشعرية أن تقدم تجربة الشاعر مبارك وساط؟ قصيدة مختلفة هاربة من الضوء. هل باستطاعة القصائد الموشحة لدواوين ثلاثة، أن تفرز لنا تمظهرات استقرائية ممكنة لتجربة شعرية مختلفة في جسد القصيدة المغربية الحديثة؟

أليست قصائد مبارك وساط، فراشات من هيدروجين، تحتاج لوسائط معرفية بديلة كي نستطيع الولوج لعتباتها خارج باب الدهشة التي تسكننا منذ البدء؟

كيف تستطيع هذه التجربة الشعرية أن تخلق فرادتها وتميزها، بل

"أليست تجربة مبارك وساط الشعرية أقانيم هذه الفرادة المغربية الشعرية بكينونتها، وهويتها المركبة، وصوتها المفرد؟"

وصوتها الشعري المفرد في الوقت الذي ملأ فيه "نباح أشباه الشعراء" المشهد بكثير من ال"قول" وبقليل من دهشة الشعر؟

أليست تجربة مبارك وساط الشعرية أقانيم هذه الفرادة المغربية الشعرية بكينونتها، وهويتها المركبة، وصوتها المفرد؟

يبدو أن المغرب الثقافي يظل مخبرا متفردا في صياغة المركب. ولن ينتهي الأمر بصدور ديوان أو نص سردي أو كتاب فلسفي يحمل صياغات أخرى للعالم وللحقيقة. مادام الأمر هنا موكول لتجربة فردية دون وازع إيديولوجي، ولا محرك جماعي في الكشف. فقط هذه "الذات" المغربية بهويتها المفتوحة، المسكونة بصوتها المركب.

ديوان "فراشة من هيدروجين" للشاعر مبارك وساط لا ينعزل عن هذا المنحى، بل إنه لا يستجيب إلا لتجربة شعرية خاصة، تبني منجزها من رحم الأسئلة التي يفرزها النص الشعري الموكول لنظرة عميقة للأشياء والعالم. النظرة المرتبطة أساسا برؤية جمالية تصوغ مفرداتها وأفكارها ورؤاها من بينة تسوق القصيدة "بمثابة راحة بيولوجية" من قساوة الحياة. لكنها في النهاية

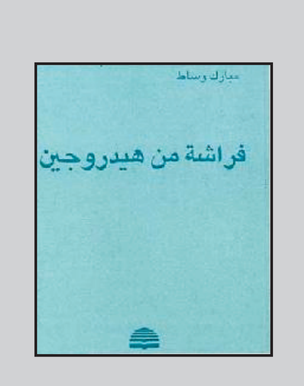
تشعرن الألم أفكارا ثم كلمات.

إننا أمام تجربة شعرية ظلت تجسد في ديدن الممارسة الشعرية المغربية وحتى العربية، رهانا للتجاوز وتوليد النص المختلف. ولعلها هنا تتقاطع بوشائجها مع جغرافيات شعرية عربية محدودة في سياقات مختلفة. لكنها تعمق من سؤال خصوصيتها في، ما يسمه بلانشو، بالقدرة المرتبطة بلحظة القراءة والاستحالة المرتبطة بلحظة الكتابة، لتصبح القصيدة اتصالا مفتوحا بين القدرة والاستحالة.

"فراشة من هيدروجين": بنْية الإخصاب

لتجربة مبارك وساط الشعرية وضع خاص في سياق تشكل الشعرية المغربية الحديثة. تجربة تصر على مقولة البناء الدائم للنص الشعري، القصيدة لا تكتمل إلا داخل تمرين ذهني دائم للكتابة، مما يعكس مقولة البناء المركب لمعمار قوامه الأشياء والرؤى والعالم بمفارقاته. لكن، أكثر من ذلك فالكتابة عند مبارك وساط ورش مفتوح لصياغة عالم بصري هلامي حيث الأشياء بقبعات الفكرة. ومن ثمة، تنزع القصيدة نحو أفق الإخصاب المتكرر، حيث لا حدود للصورة الشعرية ولا للاستعارة "النفسية" للأشياء، ولا لمعجم يمتح

لتجربة مبارك وساط الشعرية وضع خاص في سياق تشكل الشعرية المغربية الحديثة.



فراشة من هيدروجين

من المفارقة باعتبارها لعبة عقلانية كي يلتئم "طرفة" بالحداثة بالعشب وبالمقهى،...، وفي هذا الرهان المفتوح نتحسس القصيدة أو ما يشبه "قصيدة مكتملة" ما تلبث أن تنسحب من الأفق ليبقى الاحتمال. احتمال أن يكون الشعر هو ما في الأفق . وفي ذلك لعبة مبارك وساط الشعرية كي يبقى اليقين الوحيد هو "الانتشاء بهذيان الشعر"، (ص17).

ولعله اليقين الذي اختمر بعد مسارات البحث، وكعادة النصوص التي لا تكتمل بالمرة، يقر الشاعر فيما يشبه البوح:

لقد حكم علي بالتسكع
فبيتي
الشعري
قد جرفته الأمواج
وعلي بمساعدة نموري
أن أبنيه
ثانية. (ص8)

في "فراشة من هيدروجين" يتحول فعل البناء إلى فعل كيميائي يرهن أفق الكتابة ويخصبها ليجعلها نسقا مفتوحا على أفق معرفي مفتوح أسمى:

أحيانا، يبدو لي
أنه لا مبرر لوجودي
سوى أني زاوية
في مثلث رعشات

برق في غابة
شرر في عيون الصيف. (ص19)

وهو ما عبر عنه رامون خيمينيس قائلا "إن الشعر ليس كلام الشاعر فحسب، وإنما هو أيضا كلام العالم الذي يلتقي به"، لذلك تقدم نصوص "فراشة من هيدروجين" أصوات الأشياء - العدم - الاستحالة - اللامعنى - الكتابة- ...- وهو ما يوازي صوت الشاعر حين يستدعي مقولة البناء من جديد، لذلك ترتهن الكتابة بوصفها إسهاماً في تجديد الوعي بالعالم.

ويرافق الشاعر هذه المعرفة باستحالة تمثل الوجود من حيث هو امتلاء، بل تظل الحاجة دائما لتوليد هذه الرؤى كي تظل الكتابة الشعرية رهانا دائما واستعدادا مجازيا مفتوحا بلا انقطاع، ولعلنا نستوعب مقولة أرتيغا إي غاسيت في قسم الإنسانية الى صنفين: الشعراء والآخرون، على أساس تمثل هولدرلين الاستعاري "ما تبقى يؤسسه الشعراء"، لكنه هنا "الكل" وليس الجزء فقط.

قصائد "فراشة من هيدروجين" جزء من هذه الإرادة لملء الصحراء "العالم" باللغة، بالمعنى أو اللامعنى ، سيان. المهم ملء العالم بالضوء الوحيد للرؤية. لذلك نستطيع أن نتفهم سر إصرار هيدغر على أن "الطريقة الملائمة للحديث عن القصيدة، لن تكون سوى القول الشعري"، ولعل قصائد الديوان الذي أمامنا، تحمل ناصية هذا القول وأسراره، ففيها نعيش تجربة الكتابة الشعرية في أتم ألقها وقلقها، ولعله القلق الذي يسكن تجربة الشاعر منذ البداية، لذلك لا يمل من الصراخ، ويصر على الذهاب بعيدا عن "الضوء"، وإليه:

صمتي جبل
مكسو بالجليد
فما علي إلا أن أمسك عن الكلام
لأتزلج وأنتشي. (ص38)

هذا الإصرار على توطين "الكلام" جهة السري، هو أساسا أحد أوجه الوعي بقدرة الشعر على "إيقاظ ذاته"، وذلك بالركون الى عالم التشيؤ حيث تستطيع القصيدة أن تصوغ "كينونة" دائمة، الشاعر يختصر العالم في هذه المفارقات التي تربطه ب"لفافات، الكأس، المرآة، الجسد، البئر، المزمار...، غير أن هذا الوعي رهين بلحظة انبجاس متفردة للقصيدة، ضدا على هذا العدم الذي يسكن العالم بمفارقاته تلك، وبقدرة الشعر على تحوير العلاقات بين الشيء وضده إلى علاقة حية بديلة، ويمكننا الاستدلال على ذلك بهذا

هذا الإصرار على توطين "الكلام" جهة السري، هو أساسا أحد أوجه الوعي بقدرة الشعر على "إيقاظ ذاته"، وذلك بالركون الى عالم التشيؤ حيث تستطيع القصيدة أن تصوغ "كينونة" دائمة،

النص النموذجي : "عواطف زرقاء"، (ص24-25):

كل شيء أصبح
مصطنعا
الحي يمكن أن تشتريه
في معلبات
ذاكرتنا صدئت
لكن ثمة عواطف زرقاء
تجمع بيني وبينك
وهي تقوى دائما
وتتأجج
كلما شرعت الثواني
في تقليد
الراقصات. (24-25)

ما يسكن هذا العالم هو جوهر الشعر وقدرته، بتعبير نيتشه، على التجاوز الفعال والهروب إلى الأبد. لازمن محدد للشعر، غير زمن اللانهائي. وبما أن القصائد في "فراشة من هيدروجين" تصر على استدعاء هذا "الزمن المركب المنفلت" فإنها تصبو لأن تعمق فعل الكينونة، إذا ما سقنا مفهوم نيتشه في تماثلها للزمن، بمثابة فعل دائم منفتح لتصبح استعارة.

ولعل قدرة قصائد الديوان على صوغ هذه التركيبة الكيميائية للأشياء هو ما يجعل وظيفة الشاعر تبتغي خاصية مميزة في العالم، فهو يمضي في طرق "الوعر" ويستطيع أن يتحسس "حواس العالم" وكما يشي الشاعر في "زمن القتلة"، (ص48): هو مفرغ من الكينونة".

وهو أيضا لا يأبه بما يقعده العالم من أقانيم العدم :

لا آبه حتى بصورتي التي
بدأت تثقب المرآة
فما الذي يمكن أن أفعله
بكل تلك الحبال
التي ستتدلى
من هاتيك الثقوب. (ص34-35)
...
فليقض علي بالبقاء
في غربتي هاته. (ص43).

عندما نؤطر تجربة الديوان في بنية الإخصاب، فلأن قصائد "فراشة من هيدروجين" هي نموذج نصي لشعرية مفتوحة، حيث "اللاقاعدة"، بمعنى نزوع التجربة نحو التحرر من "تماثلات" محددة لتخلق فرادتها ونمطها الخاص. دون أن ننسى الحس المعرفي الذي يخيط سياقات الرؤية التي تتمظهر إما من خلال بنيات دلالية، أو من خلال صوغ رؤى جديدة لتمثل العالم والأشياء الوجود. ولنا أن نتصور قدرة نصوص "فراشة من هيدروجين" على تأصيل أقانيم تجربة مبارك وساط الشعرية عبر ما

وبما أن القصائد في "فراشة من هيدروجين" تصر على استدعاء هذا "الزمن المركب المنفلت" فإنها تصبو لأن تعمق فعل الكينونة ،

تقترحه من ممارسة خلاقة تجعل من النص الشعري تأجيلا دائما للمعنى، ومن تم أفقه المطلق الذي يخطه دون مواربة، نص "مبارك وساط" الشعري المفتوح.

إننا أمام نص مختلف في جسد الشعرية المغربية والعربية، في قدرة هذا النص على صياغة فعل حفري دائم، ووعيه بخلق تراكم في مستويات الرهان على اللغة بوصفها أقصى كينونة ممكنة للانهائي. قدرة النص الشعري غير محدودة في زمن بعينه، فآليات حضور الكتابة وأسئلتها داخل رحم هذه التجربة بعينها تجعل من قصيدة مبارك وساط سفرا محتملا للشعر إلى "حديقة حواس القصيدة" حيث بذخ الدلالة والرؤى.

وهو سير حثيث وبوعي نحو متخيل شعري يعيد للنص الشعري حضوره الفاعل في منجز أسئلة الحداثة، على اعتبار أن تجربة الشاعر مبارك وساط، ومن داخل منجز القصيدة المغربية الحديثة، تمثل خاصية متفردة لطبيعة أسئلة هذا المنجز، وبالتالي فهو منجز يظل أفقا ممكنا للاستقراء والتأويل.

تجربة الشاعر مبارك وساط، تمثل خاصية متفردة لطبيعة أسئلة هذا المنجز،

جمالية الرمزية في القصة القصيرة عند محمد عز الدين التازي

عبد اللطيف الزكري



* في جمالية الرمزية:

اتجه كتاب القصة القصيرة إلى الرمز لأن «الرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة. الرمز أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة. فهو ماثل في الخرفات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبي. والتفاهم بطريق الرمز بين الناس شيء مألوف. والناس يلتقون عند الرمز لأنه أثر للتراث السحري؛ فهو يأسرهم ويجذبهم إليه بقوة لا تجذبهم بها الحقيقة الواقعة»(1). ويكتسي الرمز هذه الأهمية البالغة لما له من وظائف في البناء الفني للكتابة القصصية.

"إن كل دلالات الرمز تشير إلى معنى متخف ينطوي عليه الرمز، هذا المعنى الذي يُظْهِرُ - حتى في تخفيه - دلالة ثانية"

إن كل دلالات الرمز تشير إلى معنى متخف ينطوي عليه الرمز، هذا المعنى الذي يُظْهِرُ - حتى في تخفيه - دلالة ثانية راجحة على الدلالة الأولى المباشرة. وما يهم إذن في تعاريف الرمز المتعددة هو ما يومئ إليه معنى الرمز باعتباره إشارة أو علامة على شيء متوار ينبغي استجلاؤه بالتمعن والتأمل.

ويقودنا هذا التعريف لمعنى الرمز إلى مفهوم الرمزية. فما هي الرمزية؟

«1- (عامة): اعتقاد بوجود مجموعة من الرموز قادرة على التعبير عن الأحداث والعقائد.

2- (أدبيا): مدرسة شعرية ظهرت في فرنسا حوالي عام 1885...»(2).

3- «والرمزية هنا مفهومة بالمعنى الفني الضيق، أي باعتبارها طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء والمشاعر وإثارتها بدلا من تقريرها أو تسميتها أو وصفها...»(3).

وهكذا فإن ما نقصده - نحن - بالرمزية هو طريقة الاشتغال الجمالي لمكونات العمل القصصي، تلك الطريقة القائمة على رموز موظفة في العمل القصصي إياه، والتي نجد صدى لها في أعمال كثيرة من كتاب

القصة العربية المعاصرة أمثال نجيب محفوظ، وزكريا تامر، وإدوار الخراط... ومحمد عز الدين التازي الذي اتخذناه نموذجا في استجلاء جمالية الرمزية في القصة القصيرة العربية المعاصرة، وقد انتخبنا لهذا الغرض قصة (المارد والقمقم)(4).

أولا: المتن الحكائي ودلالات أحداثه: الحدث – القناع.

«تكاد تكون المضامين التي تطرحها القصة لحديثة على اختلاف تياراتها متقاربة وإن اختلفت في حدتها أو تطرفها من أديب لآخر. وإن تنوعت وتشعبت أيضا من قصة لأخرى. ويبقى الشكل الذي تعرض فيه القصة، وأدوات التعبير وأسلوب بناء القصة وتركيبها هي الدلالات الفنية التي تحدد ملامح هذه القصة فيما إذا كانت تجريدية أو تعبيرية أو رمزية»(5). لذلك لا تختلف قصة جمالية الرمزية عن قصة جمالية الواقعية في مضمون الحدث إلا بالقدر الذي يجعل هذا المضمون مقدما في إطار رمزي إيحائي دال، بدل تلك المباشرة التي تطغى على القصة الواقعية. فبين قصة جمالية الرمزية والقصص الأخرى في جمالية التقليد بروافدها المختلفة تباين في بناء الحدث: «أما الحدث فقد اختلف عما كان عليه في القصة التقليدية فلم يعد يحمل عنصر المفاجأة والعقدة والتشويق والخاتمة ولم يعد يرتكز على عنصر (الحدوثة) في القصة الجديدة، وإنما أصبح الحدث لقطة إيحائية رامزة. له أبعاده المختلفة ودوره في تصعيد اللحظة الشعورية، وبلورتها وتعميقها(6) فما هي أحداث قصة (المارد والقمقم)؟ وما دلالتها؟.

تنفتح قصة محمد عز الدين التازي (المارد والقمقم) على الأقوال الكثيرة التي شاعت بين الناس حول خروج المارد من القمقم، وما قيل بشأن أعماله الكثيرة التي سينجزها لصالح هؤلاء الناس. وجاءت هذه الافتتاحية شبيهة بالأعمال السردية التراثية: «يحكى أن ماردا خرج من القمقم»(7) وتضاربت أقوال الناس بشأن المارد: «وتساءلوا أين هو المارد؟ فقد خرج من القمقم كما أخذوا يؤكدون، ولكنهم لا يعرفون أين هو الآن، وهل سيحقق لهم كل تلك الإنجازات العظيمة بالفعل، أم أنه، مارد، وسيبقى ماردا»(8). ثم تسير الأحداث متداخلة تسترجع تارة لحظة خروج المارد من القمقم، وتشير تارة أخرى إلى ما صار إليه

تنفتح قصة محمد عز الدين التازي (المارد والقمقم) على الأقوال الكثيرة التي شاعت بين الناس حول خروج المارد من القمقم،

أمر الناس بعد خروج المارد من القمقم حيث تجمعوا وتكتلوا وطالبوا بإصلاحات، وانقسموا شيعا حول أمر هذه الإصلاحات، ورفعوا شعارات شتى. وتتناسل الأسئلة حول المارد ووجوده من أفواه الناس (شيخ مسن - عاهرة - شاب مريض - بعض العمال - الأطباء - المعلمون - المهتمون بشؤون البيئة - الفنانون والكتاب والشعراء..) ويقوم كل هؤلاء بأفعال تنم رغباتهم وأحلامهم ورؤيتهم تجاه المارد الذي يسأل بدوره عن عدد السنين التي قضاها في ظلماء القمم، لكنه لا يلبث أن يشعر بنعيم الحرية التي يحياها بعدما أصبح طليقا في العالم، له أن يفعل ما يشاء، وما سيفعله ينطوي على أبعاد رمزية تشير إلى عالم يكتنفه الغموض والتعقيد: عالم الإنسان المعاصر المليء بالغرائب والعجائب.

لقد قرر المارد أن ينتقم من العمر الذي قضاه حبيسا في القمقم: «أنا الآن سأنتقم، وسأحرق هذا العالم.

..................-

- أنا مارد! المارد خرج من القمقم، وعليه أن يحرق العالم، ولكن بيد ساكنيه»(9). وذاك ما كان: «مشى المارد فوجد في طريقه فلاحا، فأمره بإحراق الحصائد، فأحرقها، وأمره بردم البئر، فردمها، وأمره بنشر

المارد يشعر بنعيم الحرية له أن يفعل ما يشاء، وما سيفعله ينطوي على أبعاد رمزية تشير إلى عالم يكتنفه الغموض والتعقيد: عالم الإنسان المعاصر المليء بالغرائب والعجائب.

أخبار كاذبة حتى يشعل نار الحرب بين القبائل، فنشرها ذلك الفلاح، واستغل فيها حكاية انتهاك عرض فتاة كان هو الذي انتهكه، بإيعاز من المارد، وحكاية سرقة محصول كان هو الذي سرقه، وأمره المارد بأن يقتل فقتل»(10). كل هذا فعله الفلاح وهو لا يدري أنه بإزاء المارد، ولو كان قد عرفه «لطلب منه أن يمد قنوات الري، وأن يعيد الخضرة إلى الحقول، وأن يبني مدرسة للأطفال، وأن يعيد البسمة إلى وجوه الناس»(11). وهذا الأمر سيتكرر مع نماذج أخرى من الناس، كان يلتقيها المارد في طريقه:

«- في طريق المارد، التقى بعامل في معمل (...)

- والتقى المارد في الطريق بطالب نجيب في كلية الطب (...)

- والتقى المارد في الطريق برجل بوهيمي (...)»(12)

وكل هؤلاء الذين التقاهم المارد، خضعوا لأوامره التخريبية وهم لا يشعرون أنهم إزاء المارد، وإلا لكانوا طالبوه بإصلاح مجالات عملهم وانشغالاتهم:

«في تلك الأيام المحرقة، تجمع الناس من جديد، في القرى والمدن والساحات، وأخذوا يضعون حكايات عن المارد بصياغة جديدة، فسموه

مارد النقابة، وسموه مارد الحكومة، وسموه مارد المثقفين ثم أعطوه أسماء أخرى، كمارد سراييفو، ومارد فلسطين، ومارد الأمم المتحدة.

حملوا شعارات معادية للمارد، وأصبح المارد حربهم الحقيقية»(13).

لقد أصبح المارد ـ في نظر الحكماء من الناس ـ خطراً كبيراً يتهدد البشرية، لذلك ينبغي البحث عن الخاتم الذي يعيده إلى القمقم «حتى يغيروا العالم، بشيء من إرادتهم»(14). لذلك يبقى السؤال معلقا: «أين هو الخاتم، لكي يعاد المارد إلى القمقم؟»(15).

يقول محمد عز الدين التازي: «الكتابة وهي غير قابلة للتعريف الجاهز الذي يختزل طرائق اشتغالها وأنواع بنائها للأشكال، هي مغامرة حياة أخرى للإنسانية، تمتح من أبهاء التاريخ ومن تفاصيل اليومي والمحلي، وتستفيد من تجارب وصراعات الإنسان مع قوى الظلام وأعداء الديمقراطية وحملة شعارات التضليل والعشائر وهي تتحارب، ولكنها وهي تمتح من ذلك، تنظر إليه باعتباره رمزاً، وأسطورة، حتى وإن كانت الأساطير معاصرة، أولها وجودها الخاص في عصرنا»(16).

نفهم من كلام محمد عز الدين التازي أن الكتابة ـ القصصية ـ لديه تنطوي على أبعاد رمزية تعيد الاشتغال على الواقع بطرائق تخييلية، فالمتخيل القصصي مفعم بالرموز التي تعيد صوغ الواقع بما يلائم الكتابة الإبداعية. وهذا ما نجده حقا في قصة (المارد والقمقم).

فهذه القصة تقارب الواقع بمتخيل رمزي مفعم بالإشارات والعلامات الدلالية الإيمائية. فإلامَ يرمز المارد مثلا؟ إنه شخصية ذائعة الصيت في التراث السردي العربي، ويكفي أن نعود إلى ألف ليلة وليلة لنجد حشدا من المردة لهم نفس الصفات التي أضفاها محمد عز الدين التازي على مارده: صفات الشر المستطير الذي لا يقف عند حد أو حاجز. فهل يعني هذا أن محمد عز الدين التازي يعيد استنساخ المارد في قصته هاته؟ الواقع أن قصة (المارد والقمقم) تنأى عن الاستنساخ وتعانق الإبداع بشكل متفرد. «وستظل القصة متفردة بقدراتها الفذة على التغير والتشكل وفق الإلهامات والرغبات الفنية». تلك الرغبات الفنية التي قادت محمد عز الدين التازي إلى تشكيل الرموز في بلورة أحداث قصته، هذه الرموز التي يمكن تلخيصها في ثلاثة مكونات هي (المارد)، و(الناس)، و(الخاتم)؛ حيث يضفي الكاتب على هذه المكونات أبعادا دلالية رمزية، فالمارد رمز للسلطة الجبارة التي

«الكتابة وهي غير قابلة للتعريف الجاهز الذي يختزل طرائق اشتغالها وأنواع بنائها للأشكال، هي مغامرة حياة أخرى للإنسانية، تمتح من أبهاء التاريخ ومن تفاصيل اليومي والمحلي،

تقود الناس كيف تشاء، إنها السلطة العليا التي لا مرد لقضائها، أما الناس فرمز لتجسد هذه السلطة القوية الخفية التي يتحكم فيها المارد. بينما يبقى الخاتم رمزا للآلة التي يمكن من خلالها التحكم في السلطة العليا الجبارة. وهكذا تتضافر هذه الرموز لتعني في النهاية كل ما يدور في العالم من صراع بين الخير والشر.

ثانيا: الشخصيات: الأقنوم.

إذا كانت الشخصية تعد بمثابة العمود الفقري للقصة، إلى درجة قيل فيها إن «القصة فن الشخصية»(17)؛ فإنها في قصة محمد الدين التازي "المارد والقمقم" المكون الأكثر بروزاً، والذي تنهض جمالية هذه القصة عليه. يتساءل هانز جيورج جادامر: «هل كان غوته محقا حينما جعل الرمز مفهوما أساسيا بالنسبة لكل استيطيقا، وزعم "أن كل شيء يشير إلى كل شيء آخر"، وأن "كل شيء يكون رمزا"؟».(18)

والحق أن غوته كان محقا فيما ذهب إليه من قول، وقوله هذا يصدق على قصة "المارد والقمقم"، ففي هذه القصة يصبح كل شيء رمزا، وأكثر ما يتبلور الرمز في الشخصية، حيث يعمل الكاتب، بفنية التخييل، على

إذا كانت الشخصية تعد بمثابة العمود الفقري للقصة، فإنها في قصة محمد الدين التازي "المارد والقمقم" المكونٍ الأكثر بروزاً، والذي تنهض جمالية هذه القصة عليه.

إبراز شخصية المارد في كل مستويات القصة.

يبدوا المارد شخصية رمزية في كل ما يند عنه من أقوال أو أفعال، فهو تارة يرمز إلى الشر المطلق بمعناه الميتافيزيقي، وتارة يرمزإلى الإنسان في ضعفه وقوته، وتارة ثالثة يتبدى أقنوما لكل ما يمارس في عالم الإنسان من شر... «فالقوة الرمزية هنا لا تؤدي الوظيفة التمثيلية في الإشارة لشيء ما يكون هناك اتفاق مشترك عليه من قبل، وإنما هي تؤدي الوظيفة التمثيلية على وجه التحديد في إيقاظ وعي مشترك بشيء ما من خلال قوتها التعبيرية الخاصة»(19). وذلك ما ينميه ويطوره محمد عز الدين التازي في هذه القصة، فهو عندما يجعل المارد قوة رمزية محملة بطاقة تعبيرية، إنما يسعى إلى بلورة وعي بقضايا الحياة والمجتمع من حوله.

واللافت للنظر أن شخصية المارد الرمزية لا تقوم بالأفعال بشكل مباشر، وإنما تأمر الناس بفعل هذا الشيء (الشرير) أو ذاك. ولذلك فهذه الشخصية الرمزية لا تقوم بالبطولة بالمفهوم التقليدي، وإنما هي شخصية متقنعة خلف شخصيات آدمية أخرى تلبي نداءها في الفعل،

ولا تتفطن إلى ما اقترفته من آفات إلا بعد اكتشاف حقيقة المارد الذي يظهر ويختفي. وهو في كل ذلك يشف عن بعد أسطوري يلف حياة الإنسان المعاصر «ولذلك فإن كل أسطورة بإمكانها بسهولة أن تسعف في أن تكون رمزا للوضعية الدرامية الحالية» كما يقول غاستون باشلار(20).

ثمة تمثل للحكايات الشعبية الموروثة في قصة محمد عز الدين التازي (المارد والقمقم)، فألف ليلة وليلة تنفتح على حكايات المارد، وتتكرر فيها قصص المارد بشتى الصنوف، ومن بينها ما اقتبسه التازي من أمر تحرر المارد من القمقم بضربة فأس أحد الفلاحين، بيد أن ما يميز مارد التازي من غيره من مردة ألف ليلة وليلة، أن هذا المارد يتخفى وراء أفعال البشر، أما مارد ألف ليلة وليلة فهو الذي يمارس الفعل بنفسه. فكيف نفسر هذا التحول في سلوك مارد التازي؟ «فالمهمة هنا هي أن نتيح للنص أن يتحدث إلينا من جديد»(21).

كان يحلو لبول فاليري أن يقول عن الشخصيات القصصية إنهم أحياء بدون أحشاء، والواقع أن من يتأمل شخصية المارد في قصة التازي (المارد والقمقم) يشعر بإحساس غريب تجاه الشخصية، فهي حية ملموسة تسير أقدار الناس وكأنها سلطة ميتافيزيقية تتحكم في البشر بطريقة فولاذية قوية إلى حد تسخيرهم لفعل ما لم يفكروا في فعله، وهي بكل ذلك تتسلط عليهم كأنها قدر محتوم.

تبدأ القصة هكذا: «يحكى أن ماردا خرج من القمقم، كما ذكر ذلك أناس رأوا ما رأوه، وعاشوه وحكوه، وجاء من دونه في بعض الكتب»(22). وهي بداية تنفتح على الشخصية، وتحدد حقائق عنها، فالمارد وما كان منه يعد حكاية، ذكرها أناس كانوا شهودا عليها، وقد جاء من دون تلك الحكاية في الكتب، ومن هؤلاء المدونين الكاتب نفسه «وما على الكاتب إلا أن يتخفى، حتى يتناسل الرمز في الواقع، والأسطورة من الذات الجماعية التي هي رحم الكتابة»(23). وهذا جلي في قصة (المارد والقمقم). فالكاتب يتخفى وراء قناع المارد ورمزه الذي أضحى أسطورة معاصرة تجلوا الحياة الإنسانية المعاصرة في مختلف مستوياتها. إن المارد يتشكل في صورة تتدرج به من حال إلى حال حسب الشخصيات الأخرى التي يتخفى وراءها ليمارس أفعاله الشريرة. إن ملازمة الشر لأفعال هذه الشخصية يومئ إلى أصولها الخرافية الأسطورة التي تعلق عليه كل ما يمور

فالكاتب يتخفى وراء قناع المارد ورمزه الذي أضحى أسطورة معاصرة تجلوا الحياة الإنسانية المعاصرة في مختلف مستوياتها.

في الحياة من شرور. إلا أن ما يميز المارد المعاصر هو انسلاله إلى مرافق الحياة المختلفة ومزاولته لأفعاله الشيطانية التي تسحق حياة البشر وتودي بهم إلى الهاوية. فكيف تتشكل صورة المارد؟.

إنه يبدو في صورته المترسخة في الحكايات والأساطير: مسجونا في قمقم لأمد طويل مترسب في القدم منذ كان الإنسان يتخلص من مكائد المارد بحبسه في قمقم محكم الإغلاق. لكن يحدث مصادفة أن يعثر عليه صياد أو فلاح كما هو في قصة التازي فيخرجه بالمصادفة، ثم لا يلبث أن يعود إلى صولجانه في ميدان الشر، فينتقم ويهدد بالقتل والسفك. وما حدث في قصة التازي أن المارد تقنع هذه المرة وتوارى وترك البشر أنفسهم يقومون بأفعال الشر عوضا عنه وبإيحاء منه وهو في هذا يبدو ـ كما ذكرنا سابقا ـ أقنوما للشر يعبث بحياة البشر ويسيرها حسب هواه، وذلك في كل مجالات الحياة الإنسانية. إنه رمز للسلطة الغاشمة التي تفسد، لا تبقي ولا تذر أي أمل للإنسان في حياة كريمة سعيدة. لقد اتخذ التازي المارد رمزا لكل مظاهر الفساد في الحياة الإنسانية، ليبلغ بذلك فكرة عميقة وهي أنه بدون الخاتم ليس ثمة حياة كريمة.. أيكون

> **لقد اتخذ التازي المارد رمزا لكل مظاهر الفساد في الحياة الإنسانية ، ليبلغ بذلك فكرة عميقة وهي أنه بدون الخاتم ليس ثمة حياة كريمة . . أيكون الخاتم ـ إذن ـ هو الديمقراطية التي تصون حرية الإنسان**

الخاتم ـ إذن ـ هو الديمقراطية التي تصون حرية الإنسان وكرامته؟... أجل، ذلك ما يتبدّى في القصة، وذلك ما يمكن استخلاصه من شخصية المارد.

لقد تدرج محمد عز الدين التازي في رسم صورة المارد ورمزه.. تدرج بها من الحكاية إلى الواقع ومن الواقع إلى الحكاية في جدلية شفيفة مؤداها أن عالمنا المعاصر يشبه، في حقيقته السرية، عالم الإنسان القديم، فثمة دائما سلطة غاشمة تعمل على تدهور حياة البشر. «ألا ينبغي أن يتجاوز الرمز ما وراء تعبيره؟ ألا يفضي إلى ربط علاقة أساسية بين معنيين: معنى ظاهر، ومعنى آخر خفي»(24)، نتساءل مع غاستون باشلار. حقا إن شخصية المارد الرمزية تتعدى التعبير السطحي عنها إلى ما هو أعمق، إلى الحياة الإنسانية في تعقدها وتشابكها.

إن الاشتغال الجمالي لمكون الشخصية في جمالية الرمزية ينهض على أساس فني قوامه أن يكون أقنوما يرمز إلى دلالات ثرة غنية تحتوي القصة في كليتها.

ثالثا: الزمان: البعثرة المنهجية.

يذهب هايدغر إلى أن الزمان هو أفق الوجود(25)، وهو حقا كذلك بالنسبة إلى شخوص ملقى بهم في الواقع

يواجهون مصيرهم، وهذا المصير المأساوي المتحكم فيه من لدن شخصية المارد العجيبة.
فهل للزمان في قصة التازي (المارد والقمقم) أي بعد رمزي؟ ذلك حقا ما نحاول استجلاءه.
يبدو الزمان خاضعا للبعثرة المنهجية حسب اصطلاح الروائي ألدوس هكسلي، فهو ليس زمنا خطيا تصاعديا كما تعودنا رؤيته في قصة جمالية التقليد، بل هو زمان مفتت متشظ مبعثر ينم انتماء قصة التازي إلى جمالية التحديث. فما هي مظاهر هذه البعثرة المنهجية؟
تتجلى البعثرة أول ما تتجلى في انبثاقات الزمان وسيرورته؛ إذا يرافق تلك التحيزات المكانية المتنوعة التي تستوعب أحداث القصة عبر شخصياتها المختلفة: عن «الوجود الإنساني مهموم بتحقيق إمكانياته في الوجود»(26). تلك الإمكانيات التي وقفت على حافتي الزمان: الآن والمستقبل: الآن بما كانت تقوم به الشخصيات - بإيحاء من المارد - بأشياء مدمرة. والمستقبل بما كانت الشخصيات تتمنى تحقيقه على يد المارد بعد التأكد من وجوده العيني. لكن الآن والمستقبل لا ينسابان بالتوالي، بل بالتزامن؛ وهذه هي قمة البعثرة المنهجية للزمان، فالآن والمستقبل يتلازمان وكأن وجود الواحد لا يتحقق إلا بوجود الآخر.
لكل شيء زمانه الخاص به: هذا واضح في تعدد الأحداث واختلافها وتنوعها، وإن كانت كلها تصب في مجرى واحد ثابت هو الدمار الذي يطول الحياة الإنسانية بفعل تدخلات المارد وإيحاءاته الرعناء.
لكن كل شيء يمكن ان يفهم في ذاته، أو في معزل عن الأشياء الأخرى. كل شيء يمس الحياة الإنسانية. عن المارد المتخفي يتربص بالناس في كل مكان، وهو في كل آن يظهر فيه يصنع شيئا جديدا مدمرا، ومن كل ذلك يتبدى الزمان مفتتا بتفتت الأحداث وتنوعها واختلافها.
يقول بول ريكور إن «الرمز وحده يبتعث الفكر، بابتعاثه الكلام أولا»(27)، يعني هذا أن الرمز يبلور الفكر بانسياب الكلام، وتلازما مع هذا القول يمكن الإبانة عن الزمان في قصة التازي (المارد والقمقم) باعتباره رمزا للمصير الذي تؤول إليه الشخصيات بحكم ما تصنعه بإيعاز من المارد، وهي في ذلك شبيهة بالكائن الحائر الذي يجهل مصيره في أتون من الصراع الحاد المحتشد بالألغاز.
هكذا «يعمل الرمز، بمعناه العام جدا، بصفته "فائض دلالة"»(28). فما

يبدو الزمان خاضعا للبعثرة المنهجية فهو ليس زمنا خطيا بل هو زمان مفتت متشظ مبعثر ينم انتماء قصة التازي إلى جمالية التحديث. فما هي مظاهر هذه البعثرة المنهجية؟

الدلالة التي تفيض عن رمز الزمان في قصة التازي (المارد والقمقم)؟.
للجواب عن ذلك يمكننا استعارة عنوان كتاب الكسيس كاريل (الإنسان ذلك المجهول) لنقول إن المارد الخفي يلعب لعبته في الزمان ليبقي على الإنسان في مصيره المجهول، يدفع به دفعا إلى الغموض والتشاؤم والحيرة والشك والسوداوية. إن زمان القصة – أو على الأصح ـ أزمنة هذه القصة تشف على الحيرة التي تلف الحياة الإنسانية، حيث تتبدد مجهودات الإنسان في إرساء عالم جميل خير يستجيب لتطلعات البشر في السعادة والوئام، ليحل محله مصير مجهول مشؤوم مداره أزمنة متوثبة مبعثرة قلقة. جاء في القصة: «وتساءلوا ـ أي الناس ـ أين هو المارد؟ فقد خرج من القمقم كما أخذوا يؤكدون، ولكنهم لا يعرفون أين هو الآن، وهل سيحقق لهم كل تلك الإنجازات العظيمة بالفعل، أم أنه، مارد، وسيبقى ماردا؟»(29). هذه الأسئلة، وما هو بسبيلها من أحلام الناس وتطلعاتهم سيكشف عنه الزمن الآتي، وهو زمن محتدم يمور بالأحداث العجيبة الغريبة التي لا تنفك تتكشف بين لحظة وأخرى.
وإذا كانت الرموز، مبعث تفسير لا نهاية له، كما يقول بول ريكور(30)، فإن الزمان في تدفقه المتبعثر يدل في هذه القصة- على الشتات العام الذي يميز الحياة الإنسانية، إنها حياة لا نظيم يلحمها، بل هي بالأحرى حياة مفعمة بالفوضى. والزمان في انسيابه يدل على ذلك كله ويومئ إليه بطريقة موحية تجعل القارئ يطالع الأحداث وكأنه يراها في فيلم سينمائي يصور حربا شعواء لا هدنة فيها. عن شريط الأحداث ينساب مبعثرا في تلك التكرارات الحديثة لفعل واحد هو التدمير الذي يمارسه المارد. إن زمن المارد يبدو أبديا مطلقا، وهو لا يعرف كم من السنين قضاها مسجونا في القمقم، يتساءل:
«- كم من السنين وأنا حبيس في ظلمائك؟»(31). وهو يشعر بالزهو إذ تحرر من ظلمات القمقم، وأتى زمن انتقامه من ذاك السجن.. وهكذا يتبعثر الزمن في الانتقامات المتتالية، وتختم القصة بزمن الحكي المستعاد: «ويحكى أن المارد قد بقي هناك، حبيسا في القمقم، وأنه قد عاد ليتحرر من حبسه بضربة فأس، وبفتح الفلاح لفتحة القمقم، وأن المارد في القرن الحادي والعشرين، سوف يصبح ماردا آخر، يحرق العالم بأدوات أخرى، وإقناع آخر،

أزمنة هذه القصة تشف على الحيرة التي تلف الحياة الإنسانية ، حيث تتبدد مجهودات الإنسان في إرساء عالم جميل خير يستجيب لتطلعات البشر في السعادة والوئام ، ليحل محله مصير مجهول مشؤوم

فأين هو الخاتم لكي يعاد المارد إلى القمقم؟»(32). فهذا زمن منشطر إلى قسمين: زمن ما كان من أمر المارد، وزمن ما سيكون من أمره: ماض ومستقبل متلاحمان متلازمان إن لم يكونا متزامنين. يقول الكاتب الفرنسي موريـاك في كتابه "أوراق روائي": إن "بعض قصص جوجول، بوشكين وموباسان تفتح على أروح الإنسانية آفاقا لا نهائية"(33). وكذلك هو الحال مع قصة التازي هذه، فهي تشف عن روح نقدية لاذعة في مقاربة الواقع بتخييل سردي جديد.

رابعا: المكان، جدلية المفتوح والمغلق:

يقول بول ريكور: إن "الرمز مقيد بالكون"(34). بمعنى آخر إنه مقيد بالمكان، فالرمز يتجلى في المكان. وقصة التازي (المارد والقمقم) مفعمة بالرموز، وهي رموز متشابكة، منها ما يحيل على الشخصية، ومنها ما يحيل على الزمان، ومنها ما يحيل على المكان.. ويهمنا الآن، أن نلامس رموز المكان في هذه القصة.

تقوم رمزية المكان في قصة التازي (المارد والقمقم)، على جدلية المفتوح والمغلق، آية ذلك أن الأحداث لا تقع في مكان ما إلا بعد فتح مكان مغلق هو القمقم؛ حيث كان المارد يقيم مسجونا. فبانفتاح القمقم تغير كل شيء، لذلك ينبع المعنى من بنية عالم المكان ذاته. وهذا هو السبب في أن القمقم، مثلا، يتوافق دائما مع نموذج المارد، وهو أيضا السبب في أن الحكايات تتناسل على ألسنة الناس بعد انفتاح القمقم. فهناك مطابقة ما بين انفتاح القمقم وتناسل الحكايات، وكلها تشترع أحلاما طوباوية بإصلاح العالم وتحسين ظروف العيش فيه. هذه هي طريقة الاشتغال الجمالي لمكون المكان في قصة (المارد والقمقم). فما هي تجليات هذا الاشتغال؟.

هناك مطابقة ثلاثية بين القمقم والمارد والكون، تجعل القمقم يرمز إلى حياة المارد، والمارد يرمز إلى الشر، والكون يرمز إلى حياة الإنسان. وفي طيات هذه الرموز تتفاعل جدلية المفتوح والمغلق من الأمكنة. تلك الجدلية التي تنم التشكل الجمالي للمكان في جمالية الرمزية.

ثمة شيء مضمر تومئ إليه القصة وهو حياة المارد الماضية في غياهب القمقم سجينا لا حراك له. لكن كل شيء يتبدل بعد أن يضرب الفلاح بفأسه فتحة القمقم، فيخرج المارد إلى العالم ويقرر الانتقام

"تقوم رمزية المكان في قصة التازي (المارد والقمقم)، على جدلية المفتوح والمغلق، آية ذلك أن الأحداث لا تقع في مكان ما إلا بعد فتح مكان مغلق هو القمقم؛"

لحياته الماضية بأيدي سكان هذا العالم. إن القمقم المفتوح علامة دالة على الدمار الذي سيلحق حياة الناس، بينما القمقم المغلق علامة على الراحة والهناء. بيد أن الناس يستبشرون خيرا بانفتاح القمقم: «لم يكن خروج المارد من القمقم حدثا بسيطا، بل إن الناس قد انشغلوا به، ونسجوا حوله الحكايات، وسمحوا لخيالهم أن يضيف إلى تلك الحكايات حكاياته، وما أعجبهم وهم يسمرون، ويتطلعون إلى ما سوف يفعله المارد، فهل سيبني سدودا وقناطر، هل سيطعم كل الجائعين في هذا العالم، وهل سياتي بالدواء لكل المرضى؟»(35). وتظل هذه التساؤلات معلقة إلى حين الانتقال إلى الفعل – فعل المارد في التأثير على حياة الناس. كل ذلك يرد في إطار أمكنة كأنها أقنعة لأفكار الكاتب. وهو يورد في البدء أسماء أماكن عامة: «تجمعوا في أماكن شتى، في القرى والمدن»(36). ولهذا التعميم فائدته الرمزية، فهو يومئ إلى أماكن حياة الإنسان في هذا العالم، فإما أن تكون قرى أو مدنا. مما يعني أن هذه الأماكن ترمز إلى أفكار الكاتب بشأن الحياة الإنسانية المعاصرة، فهي حياة تنغل بالحركة والدينامية، ودأبها دائما تجمهرات الناس المتطلعين إلى حياة الرفاهية

وهكذا نلحظ أن المكان في قصة المارد والقمقم يؤدي وظيفة رمزية قوامها الإيماء والإيحاء. على الرغم من الطابع الأسطوري الذي يلف هذه القصة،

واليسر. لذلك فإن التعميم في تسمية الأماكن ذو فائدة رمزية جلية. وقد تلبست الأمكنة في هذه القصة بالإيحاء لا بالنص الصريح، وهذا من أول أهداف الرمزية(37). والمثير للنظر أن الفضاء المكاني «يلقي بفيوض تأثيراته، ويشع بقواه اللامرئية ويفصح عن المعطيات الحياتية والتاريخية والنفسية والاجتماعية»(38). مما يؤدي إلى تكوين رؤية شمولية في العمل القصصي، وهكذا نلحظ أن المكان في قصة المارد والقمقم يؤدي وظيفة رمزية قوامها الإيماء والإيحاء.

على الرغم من الطابع الأسطوري الذي يلف هذه القصة، فإن المكان ينشد إلى الواقع ويرتبط به. وللتازي وعي بمسألة المكان في الإبداع القصصي، يقول في حوار معه بهذا الشأن: «عندما أتحدث عن علاقة الفضاء بالتجربة والمعيش واليومي، فالأمر، هنا يتعلق بخصوصية تستمد حضورها من التجربة المباشرة للكاتب، ومن حساسيته في تلقي الأماكن وقراءتها والانفعال بها، وامتلاكها على مستوى الذاكرة، وخرق معانيها الأصلية المحدودة»(39). وهذا حقا ما نلمسه في قصة التازي - موضوع تحليلنا - إذ تتجاوز فيه دلالة المكان المعنى الأصلي المباشر

إلى معان إيحائية رمزية تقوم على جدلية المفتوح والمغلق، سواء كان هذا المفتوح أم المغلق المكان ذاته أو دلالته الرمزية المتراوحة بين الظهور (المفتوح) والتخفي (المغلق).

خامسا: الرؤية السردية: الراوي الحداثي

من الصعب التأكيد أن التحديث قد شمل كل المكونات الفنية في الكتابة القصصية، فثمة دائما رسوبات من جمالية التقليد تنسرب في تضاعيف أعمال جمالية التحديث. وهذه المسألة غاية في التعقيد، تفرض على الباحث الإنصات للنبضات الفنية للنص، ذلك أن كل توسيع يستتبع جملة من المواقف النقدية، والتي تصف جمالية النص من حيث اشتغال المكونات الفنية.

إن نص التازي (القمقم والمارد)، يتوافر على حظ كبير من التحديث الذي يتجلى في طرائق اشتغال المكونات الفنية، فهذا الاشتغال ينم في جل تجلياته الانتماء إلى جمالية الرمزية – بما هي مظهر من مظاهر جمالية التحديث. ألا تشكل الكتابة، من ثمة، وعيا محملا بالرموز؟ ألا تعبر عن رؤية؟ فمن أين تنبثق هذه الرؤية؟ إنها تنبثق من أحد أنماط التبئير الثلاثة حيث «يختص مفهوم وجهة النظر بصيغة التلفظ. ويتعلق الأمر بطرح الأسئلة الآتية: «من يرى؟ ومن أية زاوية؟ هل من منظور علاقة مباشرة مع الواقع أم من منظور تباعد عنه؟"»(40). والجواب فيما يخص قصة التازي أن من يرى أو يروي الأحداث هو الراوي / الكاتب «لذلك يمكننا اعتبار الراوي مؤقتا قناعا للكاتب إلى حد ما، أو ذاتا ثانية للكاتب كما يقول بوث 41)«Booth).

وفي بداية القصة ذاتها ما يشير إلى أننا إزاء راوٍ هو الكاتب المقنع نفسه: «يحكى أن ماردا خرج من القمقم، كما ذكر ذلك أناس رأوا ما رأوه، وعاشوه وحكوه، وجاء من دونه في بعض الكتب»(42). فالقصة بكاملها حكاية عن مارد خرج من القمقم كما روى ذلك أناس كانوا شهود عيان، وجاء الكاتب فدون عنهم هذه الحكاية. ويبقى السؤال قائما: "من يروي في القصة"(43). والجواب: «المؤلف، هذا هو الجواب البديهي، لكن الجواب الأكثر صعوبة هو كيف يروي؟ نحن هنا أمام متوالية احتمالية: راو يخبر بقصة، تقديم البطل بصورة الغائب. أو راو يروي قصته، الإيحاء بالحميمية والصدق عبر استخدام صيغة ضمير المتكلم "أنا"، أو راو يروي عن أشخاص عرفهم، أو راو يكتب انطلاقا من دفتر مذكرات وجده، أو الخ»(44). هذه التعددية في الرواة تجعلنا «أمام

إن نص التازي (القمقم والمارد)، يتوافر على حظ كبير من التحديث الذي يتجلى في طرائق اشتغال المكونات الفنية،

مجموعة من احتمالات الراوي التي يمكن تلخيصها على الصورة التالية: الراوي الظاهر: المنفصل عن أحداث ما يرويه، ولكن الذي يكشف نفسه باعتباره راوياً، دون أن يقوم بالضرورة بتحديد نفسه.

الراوي الخفي: الذي يستخدم صيغة ضمير الغائب.

في هذين الشكلين من الراوي، هناك سيطرة مفترضة للكاتب (...) الراوي المتطابق مع البطل: أي الراوي البطل، عبر اللجوء إلى أسلوب ضمير المتكلم (...)»(45). فأي نوع من هؤلاء الرواة هو راوي قصة التازي؟ إنه الراوي الخفي الذي يستخدم صيغة ضمير الغائب: «الراوي هنا منحاز إلى بطله: الشخص أو الرمز. منحاز في موقع له هويته. منه ينطق، ومنه يمارس اللعبة الفنية، أو باتجاهه يمارس هذه اللعبة، بانيا عالم قصة. الموقع هو أبدا إيديولوجي. لكن هيمنته تعني، في نظر الكثيرين، هيمنة هوية إيديولوجية معينة. (إن الهوية للإيديولوجي هي دخوله في الصراع، وهي مؤشر على السياسي). الكاتب معني طبعا بهذه الهوية، وإن نجح فنيا بتلبس لبوس الحيادية، وتوسل بـ«تقنية الخفاء»(46). ولكن ما يجدر التأكيد عليه أن الراوي في

إن الراوي في هذه القصة، لا يروي من تلقاء ذاته، وإنما يروي بالارتكاز على ما خبره وسمعه عن أناس رأوا المارد وعايشوه وحكوا عنه

قصة التازي هذه لا ينحاز إلى الرمز – المارد الأقنوم، وإنما ينحاز إلى الشخصيات الآدمية المغلوبة على أمرها، وكأنه بذلك يمارس لعبة التخفي والظهور في الوقت نفسه، فهو يتخفى وراء الشخصيات، لكنه يكشف عن وعي إيديولوجي قوامه مؤازرة الإنسان في محنته الوجودية.

إن الراوي في هذه القصة، لا يروي من تلقاء ذاته، وإنما يروي بالارتكاز على ما خبره وسمعه عن أناس رأوا المارد وعايشوه وحكوا عنه، فدون الراوي / الكاتب كل ذلك من أجل التعريف بهذا المارد المسيطر على الحياة.

تنعطف الرؤية السردية بهذه القصة إلى مصاف القصة الحداثية، وذلك أن الراوي وإن بدا ظاهريا أنه من نوع الراوي التقليدي – كما ألمعنا إلى ذلك في مستهل حديثنا عن الرؤية السردية – فإنه لا يتسم بجميع خصائص الرؤية السردية لجمالية التقليد. إنه راو غير عالم بكل شيء، بل هو ينقل عن الآخرين ما عاشوه وحكوه، وهذا النقل لا يقوم على الإسناد كما هو الحال في الحكي التقليدي القديم. ويمكن القول بإيجاز عن الرؤية السردية في قصة التازي (المارد والقمقم) إنها حداثية

تشف عن بعد رمزي ذي برنامج «تشكل بمجموعة من العناصر المرتبطة بالتذكر والمرئي والوصفي، وعلى الخصوص بمرجعية ثقافية وأسطورية معينتين..»(47).

سادسا: البنية السردية، البنية الشذرية

تقوم البنية السردية، في قصة التازي – المارد والقمقم- على الشذرية، وهي إحدى السمات الجمالية للقصة القصيرة المعاصرة(48). وهي بنية مركبة، لا تسلس القياد لأول وهلة، بل تحتاج إلى تعمق وتمعن شديدين «وليس هذا إلا لأن النص الجديد لم يعد يوحي بما يحمل بسهولة ويسر»(49). بل إن قصة التازي عالم مغلق على ذاته، يحتاج إلى من يسبر أغواره بالتفاعل المثمر. إن «جمالية العمل الأدبي والفني لا تتكشف في ظل مطلق منهجي، بحكم طبيعتها الدينامية، وهذا ما يجعلها تستدعي جهازا مفهوميا معقدا لرصد مسارات تشكلاتها، وترفض أي منهج أحادي يختزل سيرورتها المعقدة»(50). ويهمنا من كل هذا أن نلامس البنية السردية الشذرية في قصة التازي: إنها بنية موزعة على شذرات سردية مكتفية بذاتها، إذا ما نُظِرَ إليها، في بعدها السردي، باعتبارها متوالية سردية لا تترابط بضرورة ما، وهي مع ذلك تتسق في نظام متماسك، بحكم انسجامها وتكاملها.

إن أول ما يلفت انتباهنا، في البنية السردية - لهاته القصة القصيرة - أنها تتمرد على الشكل التقليدي الهرمي، الذي يبدأ بفرشة، فعقدة، فحل، وإنما نجد أحداثا محتشدة متشابهة في عمقها، بحكم تكرار نفس الحدث أو الفعل الذي يقوم به المارد ومعه الشخصيات الآدمية. مؤدى هذا الفعل هو الأمر بالتخريب والتدمير. وليس ثمة أزمة تنفرج في النهاية، بل إن نهاية القصة تنطوي على أزمة تحتاج إلى حل، تلك الأزمة المرتبطة بالخاتم الذي ينبغي إيجاده للتحكم في المارد والتخلص من شروره.

تقوم هاته القصة القصيرة، على شذرات، قوامها حركة الفعل بين المارد وشخصية من الشخوص الآدمية. وكل شذرات القصة مدارها إما الحديث عن المارد، وما يكون من شأنه في إصلاح الحياة الإنسانية، وإما قيام المارد - ومعه شخصية من الآدميين - بفعل تدميري، ينمي الحدث في اتجاه نهاية متوقعة... وتصل عدد الشذرات المكونة للقصة تسعا وعشرين شذرة. كل شذرة تومئ إلى لقطة من الحياة، وبإمكان القارئ

تقوم هاته القصة القصيرة، على شذرات، قوامها حركة الفعل بين المارد وشخصية من الشخوص الآدمية. وكل شذرات القصة مدارها إما الحديث عن المارد، وإما قيام المارد بفعل تدميري، ينمي الحدث

ملء الفراغات والبياضات التي تثوي في ثنايا القصة، ليخرج برؤية فكرية شاملة متكاملة عن الحياة المعاصرة، وما تعج به من صراعات وأحداث.

ولقد تنبه النقاد إلى هذا الجديد الذي يميز الكتابة القصصية عند التازي، فهذا نجيب العوفي يجوس التحديث في أول مجموعة قصصية للتازي، وهي "أوصال الشجرة المقطوعة"(51) فيقول في شأن الظواهر التحديثية التي اشترعها التازي: «أولى هذه الظواهر، تتمثل في خرق العمود القصصي وكسر عروضه الكلاسيكي بوحداته الموبسانية المعروفة / البداية - العقدة - لحظة التنوير، والإجهاز من ثم على الحبكة القصصية التي تشد أوصال النص وتشكل لحمته وسداه، مما أفضى إلى بعثرة نظام الكتابة القصصية، وإنتاج نص سائل ومتحرر تارة، ونص مركب وبنيوي تارة ثانية..»(52).

وما قيل عن مجموعة (أوصال الشجرة المقطوعة) يقال عن مجموعة (شيء من رائحته)، ويصل التازي إلى الذروة في خرق البنية السردية التقليدية في مجموعته (شمس سوداء)(53). وما يهمنا نحن، في هذا المقال، هو قصة (المارد والقمقم) التي انزاح فيها التازي عن البنية السردية التقليدية الهرمية، خالقا بذلك عالما قصصيا شذريا، تتسق شذراته في لحمة فنية منسجمة.

قصة (المارد والقمقم) التي انزاح فيها التازي عن البنية السردية التقليدية الهرمية، خالقا بذلك عالما قصصيا شذريا، تتسق شذراته في لحمة فنية منسجمة.

خلاصات

نخلص، مما سبق في التحليل، إلى نتائج عامة تخص جمالية الرمزية عند التازي الذي «أراد أن يفجر قواعد القص وأصوله، بمثابة تعويض وبديل رمزي وجمالي عن تفجير قواعد الواقع الهشة، والإسمنتية في آن»(54). وهذه النتائج تخص جمالية الرمزية بشكل عام.

* **أولا**: الانزياح عن قواعد القص التقليدية بكل أشكالها ومكوناتها، ويلاحظ ذلك جليا في صوغ الحدث، وفي توصيف الشخصية التي لا تؤدي البطولة بقدر ما تشتغل باعتبارها آلية رمزية في بناء العالم القصصي.

* **ثانيا**: الاندفاع بالزمان إلى حدوده القصوى في التعبير عن رؤية فكرية جمالية قوامها كسر رتابة التسلسل المنطقي.

* **ثالثا**: جعل المكان ذريعة لتبليغ الموقف الإيديولوجي من الواقع في سمت جديد، ينبني على الجدلية والتصارع.

* **رابعا**: الإيهام في الرؤية السردية بالخضوع إلى القواعد في الآن الذي تتبلور فيه رؤية سردية جديدة، تتقنع وراء الكاتب لتصل إلى وعي

ممكن بما يجري في الواقع.

* خامسا: خلخلة البنية السردية التقليدية، والتركيز على الشذرات في البناء السردي للقصة، بما تفيده الشذرات من تشظ وبعثرة منسجمة العناصر.

إن محمدا عز الدين التازي يمثل جمالية الرمزية في القصة القصيرة العربية المعاصرة خير تمثيل منذ أول مجموعة قصصية له إلى أحدث هذه المجاميع...

هوامش

(1) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. بيروت، دار العودة ودار الثقافة، ط 1972/2، ص. 139-138.

(2) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، بيروت، دار العلم للملايين، ط الثانية يناير 1984، ص. 124.

(3) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص.3.

(4) وقد وردت هذه القصة ضمن مجموعة محمد عز الدين التازي القصصية الموسومة ب: «شيئ من رائحته»، الرباط، مكنشورات عكاظ، أكتوبر 1999، من ص. 47 إلى ص.55.

(5) د. أحمد الزعبي: التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، أربد، الأردن، ط الأولى 1995م، ص.81.

(6) المرجع نفسه، ص.115.

(7) محمد عز الدين التازي، شيء من رائحته، مصدر سابق، ص.49.

(8) نفسه، ص. 49.

(9) نفسه، ص. 52.

(10) نفسه، ص. 52.

(11) نفسه، ص. 52.

(12) نفسه، ص.53-25.

(13) نفسه، ص.54.

(14) نفسه، ص.55.

(15) نفسه، ص.55.

(16) مجموعة من المؤلفين: الكتابة والتخييل في أعمال محمد عز الدين التازي، طنجة، مطبعة ألطوبريس، ط الأولى، نوفمبر 1999، ص.66. (يتضمن هذا الكتاب إعمال اليوم الدراسي الذي نظمه نادي الكتاب لكلية

الآداب بتطوان يوم 11 مارس 1999.
(17) د. طه وادي: دراسات في نقد الرواية، القاهرة، دار المعارف، ط 1994/3، ص.25.
(18) هانز – جيورج جادامر: تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص. 166.
(19) نفسه، ص.299.
(20) Préface de Gaston Bachelard au livre de Paul Diel: le symbolisme dans la mythologie grecque. Paris.Ed. Payot 1966، p:6.

(21) جادامر، المصدر السابق، ص. 285.
(22) محمد عز الدين التازي، شيء من رائحته، مصدر سابق، ص.49.
(23) محمد عز الدين التازي، الكاتب الخفي والكتابة المقنعة، طنجة، كتاب الشهر رقم 72، سلسلة شراع، 1 يونيو 2000، ص. 14.
G. Bachelard، in préface، le symbolisme dans la mythologie grecque. Op cité، P.7. (24)
(25) د. عبد الرحمن بدوي: الزمن عند مارتن هيدجر، الكويت مجلة عالم الفكر، المجلد 8، العدد 2، يوليو – أغسطس– سبتمبر 1977، ص. 187.
(26) نفسه، ص. 189.
(27) بول ريكور: نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط الأولى 2003، ص. 96.
(28) نفسه، ص. 96.
(29) محمد عز الدين التازي، شيء من رائحته (قصة المارد والقمقم) م.م، ص. 49.
(30) بول ريكور، نظرية التأويل، مرجع سابق، ص. 99.
(31) محمد عز الدين التازي، شيء من رائحته، م.س، ص. 51.
(32) نفسه، ص. 55.
(33) عن: Jean Pierre Aubrit/ le Conte et la nouvelle، Arme colin، 1977، P.158.
(34) بول ريكور، نظرية التأويل، مرجع سابق، ص. 106.
(35) محمد عز الدين التازي، شيء من رائحته، م.س، ص. 49.
(36) نفسه، ص. 50.
(37) إدمون ولسون: قلعة اكسل، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ب بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

ط الثالث 1982، ص. 23.

(38) عبد الرحيم العلام، الافتتان بالمكان عند محمد عز الدين التازي، قراءة في المجموعة القصصية «منزل اليمام»: ضمن كتاب جماعي: الكتابة والتخييل في أعمال محمد عز الدين التازي، م.س، ص. 17.

(39) محمد عز الدين التازي في حوار معه، أنجزه عبد اللطيف البازي، جريدة أنوال العدد 1856، 31 أكتوبر 1995، ص. 7، نقلا عن عبد الرحيم العلام، المرجع السابق، ص. 19.

(40) بيرنار فاليط، النص الروائي – مناهج وتقنيات، ترجمة د. رشيد بنحدو، طنجة، منشورات سل

(41) سعيد يقطين، القراءة والتجربة، الدار البيضاء، دار الثقافة، ط الأولى 1985، ص. 77–76.

(42) محمد عز الدين التازي، شيء من رائحته، ص. 49.

(43) وقائع ندوة مكناس، دراسات في القصة القصيرة: مقالة إلياس خوري: «ملاحظات حول الكتابة القصصية: اللغة – الراوي – الكاتب» بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط. الأولى.

(44) نفسه، ص. 60.

(45) نفسه، ص. 60.

(46) يمني العيد، الراوي، الموقع والشكل، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية.

(47) أحمد المديني، الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث – التكوين والرؤية، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة، ط الأولى أكتوبر 2000، ص. 240.

(48 Voie: Daniel Grojnowski: lire la nouvelle، Paris Dunod، 1993، P.38–39.)

(49) سليمان الشطي، المز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دون طبعة، 2004، ص. 395.

(50) د. محمد بوعزة إستراتيجية الترجمة في «جمالية التلقي» لرشيد بنحدو، الرباط، العلم الثقافي، السنة 35، السبت 6 نونبر 2004م، ص.11.

(51) محمد عز الدين التازي، أوصال الشجرة المقطوعة، الدار البيضاء، دار النشر المغربية / د.ط، د.ت.

(52) نجيب العوفي، «أوصال الشجر المقطوعة» وتحديث الكتابة القصصية، ضمن كتاب ندوة «الكتابة والتخييل في أعمال محمد عز الدين التازي» م سابق، ص.12.

(53) محمد عز الدين التازي، شمس سوداء، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط الأولى، 2000.

(54) نجيب العوفي، المرجع السابق، ص.14.

أبعاد دلالية في رواية "أبنية الفراغ" لمحمد عز الدين التازي

أحمد زنيبر

تحظى أعمال الكاتب والأديب المغربي محمد عز الدين التازي بمكانة مرموقة في الساحة الثقافية، المغربية والعربية، من حيث التداول والقراءة والمتابعة النقدية، وذلك بالنظر لما تطرحه هذه الأعمال، الإبداعية منها خاصة، رواية وقصة، من قضايا فكرية واجتماعية من جهة، ومن أسئلة وإشكالات فنية وجمالية من جهة ثانية.

فبعد سلسلة من الإصدارات الروائية جاوزت الخمس عشرة رواية منها: "أبراج المدينة" و"رحيل البحر" و"المباءة" وأيام الرماد" و"أيها الرائي" ومهاوي الحلم" ومغارات" و"ضحكة زرقاء" و"كائنات محتملة" و"الخفافيش" و"زهرة الآس" وبطن الحوت".. وغيرها، يطالعنا الكاتب بعمل إبداعي جديد تحت عنوان: "أبنية الفراغ"، ليؤكد، بصورة أو بأخرى، حضوره المتألق في مجال الكتابة الروائية ويدفع بالقارئ المتلقي إلى إعمال المزيد من الفكر والتأمل في جديده، لغة وتخييلا وحكاية. فماذا عن هذه الرواية؟ وماذا عن أبعادها الدلالية في سياق مقترحها السردي؟ وبالتالي، ما القيمة الأدبية التي تحمل في طياتها، كمنزع جديد في تجربة الكاتب الروائية؟..

> **"تحظى أعمال الكاتب والأديب المغربي محمد عز الدين التازي بمكانة مرموقة في الساحة الثقافية، المغربية والعربية، من حيث التداول والقراءة والمتابعة النقدية،"**

لاشك أن أول ما يلفت الانتباه قبل ملامسة الفضاء الداخلي للرواية، شخوصا وأحداثا، هو العنوان الذي اختاره الكاتب لمنجزه الإبداعي: "أبنية الفراغ". وهو عنوان دال ومثير يتألف من كلمتين: مضاف (أبنية) جمع قلة للفظ بناء أو بناية، ومضاف إليه (الفراغ) وهي كلمة تحيل مباشرة إلى البياض والخواء. ومن ثمة، تتناسل الأسئلة من

قبيل: ما هي ملامح الفراغ؟ كيف يتحول الفراغ إلى فكرة؟ ثم كيف يبنى الفراغ؟ وهل للفراغ معنى غير الفقدان؟ ومن يبكي الفراغ أو يملأه إذا صار طللا أو خرابا؟ وبالتالي، هل تبنى الأفكار والذوات مثلما تبنى المباني والمحلات؟..

أسئلة وأخرى تشكل لحظات كبرى داخل الرواية، في توظيفها لفكرة الفراغ، من جهة، وفي بحثها عن حقيقة الذات الإنسانية وفي رصدها لطبيعة العلاقة بينها وبين الوقائع والأحداث، من جهة ثانية.

تمتد الرواية المذكورة عبر مساحة ورقية تجاوز المائتي صفحة من الحجم المتوسط. وتشمل عشرة فصول تحمل أسماء أعلام بشرية هي على التوالي: علي المكاوي، بديعة الزواوي، إدريس الغازي، سعاد الدردوري، سليمة بوشارب، مريم حنتات، فارس عنتر، رشيدة عنتر، إبراهيم المكحول ثم علي المكاوي، مرة أخرى.

هكذا بتأمل عناوين الفصول، التي تفاوتت بتفاوت أسمائها، سنا وجنسا وهوية ووظيفة، واختلفت باختلاف محكياتها، بناء ومحتوى، نفترض أن الرواية توحي بالكتابة السيرية، بمفهومها العام، حيث النهل من الذاتي والجمعي ومن المسموع والمرئي ومن غير ذلك. ففي كل فصل من فصول هذه الرواية، يعلن الكاتب عن صوت سردي يجعل منه (بطل الفصل المقترح، وبالتالي يسند إليه، كشخصية روائية، ضمير المتكلم حتى يعبر بنفسه عن تجربته الذاتية في الحياة ويحدد علاقته بمحيطه الاجتماعي؛ فيما هو (أي الكاتب) يدبر أمر فعل الكتابة.

فكيف ألم الكاتب بانفعالات أبطاله؟ وكيف تم له رصد تحولاتهم الوجدانية والوجودية انطلاقا من علاقاتهم بالأنا من ناحية، وباتصالهم وتواصلهم بالغير من ناحية ثانية؟

تأخذنا الرواية عبر فصولها المقترحة، صوب رحلة وجودية أبطالها نماذج بشرية تتقاطع في ما بينها هوية وموضوعا وتجربة، كما يؤثث فضاءها التخييلي توالد أحداثها وتعاقب مشاهدها بين ماض وحاضر ومستقبل. فخلال كل فصل، على حدة، نتعرف إلى شخصية، رجالية تارة ونسائية تارة أخرى، تقدم نفسها كصوت سردي مستقل بذاته، داخل فضاء مكاني محدد له خصوصياته وتجلياته، الواقعية منها والرمزية. ولعل أول صوت سردي افتتحت به الرواية حكايتها، كان صوت علي المكاوي وهو داخل مقصورة القطار في رحلة سفر من مدينة الدار البيضاء

> **"تأخذنا الرواية عبر فصولها المقترحة، صوب رحلة وجودية أبطالها نماذج بشرية تتقاطع في ما بينها هوية وموضوعا وتجربة، "**

إلى مدينة طنجة. وخلال تلك الرحلة تنشط الذاكرة ليستعيد صاحبها أحداثا مرت ووقائع حصلت. يقول السارد: "أنا وحيد في مقصورة القطار. أجلس بجوار النافذة. نظري يسرح في الخارج. أتأمل مناظر الحقول المترامية والسماء التي لا تحدها حدود. أستعيد ما وقع في الملهى الليلي (كوبا كابانا) التابع لأحد الفنادق الكبرى التي تقع على (كورنيش عين الذئاب)، والراسخ فوق لسان صخري يمتد داخل البحر" (ص7).. وتبعا لذلك، يواصل السارد التعريف بشخصه ومهنته وتطلعاته، كما يستحضر علاقاته وشخصياته وسائر توتراته. فمهنته كصحافي جعلت منه شخصية قريبة من أناس كثيرين "جاؤوا إلى جريدة التعاقب ليتحدثوا عن أنفسهم، وليعروا ذواتهم بكل شفافية"(ص36) شريطة أن ينشر حالاتهم على القراء. وهي حالات اجتماعية كثيرة أثارت القلق والسؤال مثلما أثارت الشفقة واستدعت التأمل والتدخل السريع. حالات اجتماعية يستحضرها السارد، وهو يستمع لأشرطته الصوتية (40-37). تلك الأشرطة التي تختزل سيرة المدينة وسيرة الشخصيات، في أدق التفاصيل والجزئيات. يقول: "في الجريدة

وفي خضم حالات التذكر والاسترجاع تلك، يعرض السارد لأهم حدث شكل تحولا جذريا في مسار حياته المهنية،

نستقبل عدة حالات من هذا النوع. أناس يأتون إلى مقر الجريدة لبث شكاو من ورائها فضائح من ورائها فضائح عائلية وتعرية للذات.../ ميم نون. فتاة في السابعة عشرة قالت اسمي حنان. أعمل خادمة في أحد البيوت، وصاحب البيت يستغل وجود زوجته في الخارج فيأتي إلي وأنا في المطبخ أو في غرفة النوم أقوم بالأشغال ليصب على جسدي من قارورة عطر هي لزوجته ثم يحاصرني بذراعيه. أهرب منه من غرفة لأخرى وهو يلاحقني. أنا أحب شابا من أولاد الحومة، وأخشى أن يتخلى عني بعد أن افتض بكارتي." (ص38–37).

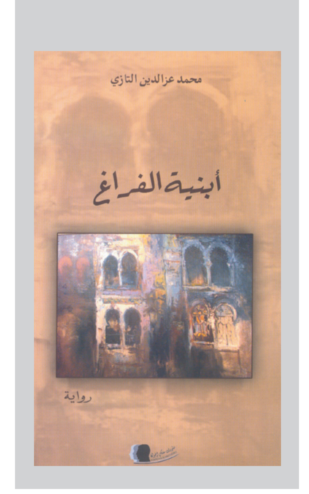
وفي خضم حالات التذكر والاسترجاع تلك، يعرض السارد لأهم حدث شكل تحولا جذريا في مسار حياته المهنية، يتعلق الأمر بتعرفه على شخصية عبد الرحمان المسكوف، الذي طلب منه مصاحبته، كصحافي إلى ملهى كوبا كابانا ليطلعه عن كثب على ما يجري داخل هذا الفضاء الليلي من سلوكيات وانحرافات وصفقات مشبوهة، وليعرفه أيضا على ابنته ميلودة، التي غرر بها ذات يوم فصارت بائعة هوى ضربت بكل القيم والمبادئ بما في ذلك تنكرها

للوالد؛ غير أن السارد يفاجأ بالرجل وهو يهم بإحراق الملهى بمن فيه بدءا بابنته ميلودة. يقول السارد: "فجأة نهض واتجه نحوها. بخفة أخرج من جيبه القارورة ودلق ما فيها من بنزين عليها ثم أشعل النار. اندلعت الحرائق بسرعة كبيرة في المرقص. بحثت عن مخرج للفرار. وجدت أناسا كثيرين يتزاحمون على الخروج. رأيت صبايا محروقات الوجوه والأجساد والشعور، ورأيت أناسا هلعين وحركات رعناء ودموعا على الخدود وحالات إغماء. رغم الهلع فقد التقطت بعض الصور للقيامة التي قامت في الملهى." (ص20).

حينها شعر السارد علي المكاوي بالضياع والحيرة، فقد صار في لحظة، شاهد عيان على ما حدث صوتا وصورة؛ بل وعارفا بالفاعل، لكنه لا يستطيع الإدلاء بالشهادة بتحذير من مدير الجريدة، فقد طلب منه، هذا الأخير، مغادرة البيضاء إلى طنجة والاكتفاء بإنجاز تقرير حول ما حصل وإنكار وجوده بالمكان ساعة وقوع الحريق.

وبذكر حدث الحريق، تعرض الرواية، في فصل لاحق، حدثا مشابها تعرضت له شخصية أخرى هي رشيدة عنتر، حين فوجئت بخبر الحريق الذي اندلع بمحلها التجاري (محل القفطان الذهبي). تقول الساردة: "خرجت من الشقة بلباس النوم وركبت السيارة وأنا هلعة حتى وصلت إلى المحل. دخان كثيف يتسرب من الداخل. رجال الإطفاء دخلوا وخراطيم المياه في أيديهم. وضعت يدي على رأسي. تهاويت على الأرض، ولا أدري كيف حملوني بالسيارة إلى البيت. عندما عاد إلي الوعي وجدت نفسي مشلولة اليدين." (191-190). هذا المحل التجاري الذي ما كان ليوجد لولا مساعدة عباد الطوسي صديق زوجها فارس عنتر، فهو صاحب الفكرة وهو من ساهم برأس المال. شخصية اغتنت في وقت قصير جدا وفي ظروف مشبوهة غامضة؛ ومن ثمة، كان لها حضور قوي في تشكيل أبعاد الحكاية. وحين عاد عباد الطوسي، بعد غياب دام عامين، طالب بنصيبه من الأرباح، غير أن رشيدة تنكرت له وأبت محاسبته. فكان الانتقام أن اعتقل زوجها في قضية وأحرق محلها. غلبتها الصدمة وتذمرت حياتها. وهي لحظة، من بين لحظات كثيرة في الرواية، أبانت، بشكل فني مليء بالرموز والتأويلات، عن قلق الأوضاع الاجتماعية وعمق الصراع بين العلاقات الإنسانية، في اتصالها

وبذكر حدث الحريق، تعرض الرواية، في فصل لاحق، حدثا مشابها تعرضت له شخصية أخرى هي رشيدة عنتر، حين فوجئت بخبر الحريق الذي اندلع بمحلها التجاري



أو انفصالها عن فكرة الفراغ، التي قاربها الكاتب روائيا.

حدثان إذن، متباعدان في الزمان وفي المكان، غير أن دافعهما كان واحدا تجلى في رد الاعتبار وفعل الانتقام من الحياة ومن البشر. يقول السارد: "تعجب وقال: حريق في الدار البيضاء وآخر في طنجة. قلت: هي حرائق هذا الوطن. قال: حرائق يشعلها رجال سياسة انتهازيون، وتجار مخدرات، ومتاجرون بالبنات الصغيرات، وإرهابيون يفجرون أنفسهم بأحزمة ناسفة، من أجل لا شيء، أو من أجل كل شيء" (ص217). هكذا، تصبح المدينة/ المكان حديثا بضمائر متكلمين عنها وعن أنفسهم وتجاربهم. تصبح المدينة بتعبير الكاتب نفسه، ذات حوار، ليس فقط خرائط للمكان وإنما "رؤية للرائي".

وفي سياق استكمال بناء المعنى، دائما، يحضر صوت المرأة، بشكل قوي، من خلال تجارب نسائية أخرى (بديعة الزواوي، سعاد الدردوري، سليمة بوشارب ومريم حنتات) تلتقي جميعهن في مظاهر الغربة والوحدة والضياع، ومن أجل ذلك، منحهن الكاتب فرصة الحديث عن تجربتهن الأليمة في علاقتهن بالجسد، تارة، وبالآخر، زوجا كان أم صاحبا أم ولي نعمة، تارة أخرى. تقول إحداهن: "أنا أداري اليوم بالغد. أكذب على نفسي. كل ليلة يدعوني إدريس إلى الحانات والمطاعم والمراقص. أشرب وأتعشى وألتقي بمعارفه وأصدقائه فأتحدث وأملأ فراغ حياتي. بدون إدريس لا أتصور شيئا آخر يمكن أن أفعله بحياتي. حياتي ذهبت مع الريح." (ص134). وتقول أخرى في مقام آخر: "أنا أعاني من مرحلة صعبة تمر بها المرأة، وتحتاج إلى صبر زوجها، ولكن أنا متزوجة من علي ولا زوج لي. هو لا يشعر بحالي." (ص49).

تبعا لذلك، تضعنا الرواية أمام حالات نفسية مختلفة، بطلاتها نساء تناوبن على منصة الحكي لتقلن الحياة وترسمن واقعهن المأساوي قهرا وعنفا وانكسارا، سواء في علاقتهن بالرجل أم بالمرأة ذاتها، حيث الحب والكراهية والمكر والدهاء والخديعة، وما سوى ذلك من طبائعهن وكيدهن.

تضعنا الرواية أمام حالات نفسية مختلفة، بطلاتها نساء تناوبن على منصة الحكي لتقلن الحياة وترسمن واقعهن المأساوي قهرا وعنفا وانكسارا، سواء في علاقتهن بالرجل أم بالمرأة ذاتها،

ومثلما حضر صوت المرأة يحضر صوت الرجل أيضا، مع نماذج أخرى ذات صلات قريبة أو بعيدة بالأصوات النسائية السابقة. فعلي المكاوي وإدريس الغازي وفارس عنتر وإبراهيم المحكول شخصيات تهاوت أحلامها وبارت مواقفها وتباينت مصائرها. قاومت الحياة في تناقضاتها المختلفة ما استطاعت

إلى ذلك سبيلا، إلا أن سلطة الواقع كانت أقوى منها ومن أية مقاومة. فرغم ما عرف عن إدريس الغازي، المحامي والفنان مثلا، من مكر وانتهازية وثراء ومهارة مهنية لم يسلم، بدوره، من وجع الحيرة وقسوة الزمن، وقلق الوجود، فكانت الهزيمة النكراء والشعور بالعجز وتصدع الذات. يقول السارد: "لكني حائر. قلق جدا. على وشك الانفجار. فأنا أحيا بين امرأتين، واحدة هي زوجتي سعاد الدردوري، التي سوف تتعرفون عليها فيما بعد، والثانية هي سليمة بوشارب، التي عشت معها العلاقة لأكثر من عشر سنوات. سليمة سكنت بعض أوجاعي في وقت من الأوقات، لكنها صدعت ذاتي." (ص71). إنها شخصيات سعت كلها نحو التحرر الذاتي ودفع الضرر، فصارت بذلك رمزا من رموز التنوع والاختلاف والتعدد في الأصوات. ومن ثمة، تبدت ملامح الفراغ، كفكرة داخل الرواية، من خلال بحث الشخصيات عن ملئه وسد ثغراته، كل حسب طبيعته وانشغالاته.

هكذا تقدم الرواية نفسها ليس بوصفها رواية مشاعر فحسب؛ وإنما رواية أحداث وفضاءات وشخصيات تضج بالحركة، تقول الحياة من خلال شخوصها وتقدم موقفا من خلال مساراتها وتجعل من الفضاء (الدار البيضاء، تارة وطنجة، تارة أخرى) مكانا رمزيا لتمرير متخيل الذات في وعيها وصراعها مع ذوات أخر. يقول السارد: "ثم قال لي: اسمع يا صديقي علي. نحن في السيرك نبني الفراغ. سألته: وكيف تبنونه؟ قال الفراغ هو الفراغ. الفراغ هو العالم. العالم يعيش حروبا ومجاعات ونحن في السيرك نوهم الناس أننا نبني الفراغ. نعطيهم لحظات من المتعة والنسيان. كان القطار يقترب من الوصول إلى طنجة، وقد تجاوز قبل قليل (محطة أصيلة) وأنا أفكر في معنى بناء الفراغ. درس علمني إياه مصطفى صديقي القزم." (ص212).

هكذا تقدم الرواية نفسها ليس بوصفها رواية مشاعر فحسب؛ وإنما رواية أحداث وفضاءات وشخصيات تضج بالحركة، تقول الحياة من خلال شخوصها وتقدم موقفا من خلال مساراتها

ولكي يسدل الكاتب الستار على محكي الرواية ويستكمل بناءها الفني، فقد حط رحاله عند ذات الشخصية الروائية التي ابتدأ بها الرواية. وهي شخصية علي المكاوي، الذي خرج من الدار البيضاء في اتجاه طنجة لكنه عاد أدراجه من حيث أتى، بعدما اقتنع أن لا جدوى من البقاء في طنجة المدينة، وأنه ذاهب مع الريح. يقول السارد: "الآن وقد انتصف الليل في (حانة التجار)، وأخذتم نصفه، فلتتركوا لي نصفه

الباقي." (ص224). فخلال هذا السفر، ذهابا وإيابا، اشتغلت الذاكرة واستحضرت وجوها وأصواتا وأماكن وطقوسا متفاوتة الرؤى والدلالات، وهو ما شكل في العمق رؤية الكاتب في بناء الحكاية، حتى غدت فصول الرواية كأنها فصل واحد.

وبهذا المعنى أو ذاك، شكلت كل شخوص الرواية، رجالا ونساء، قوى فاعلة تضاربت أسرارها وحكاياتها وتباينت أبعادها وصراعاتها، بالإضافة إلى القوى الفاعلة الأخرى المجردة كالحب والخيانة والصداقة والدعارة والفساد والمخدرات والدين والسياسة والأدب وغيرها، مما كشفت عنه شخصيات الرواية كل باسمه وصفته، وفي أسيقة متباعدة ومتقاربة أحيانا.

لقد نجحت الرواية وهي تعرض لنماذج بشرية متفاوتة الأعمار والرؤى في تقديم صورة عن الواقع المجتمعي القلق، في تبدلاته وتحولاته وفي صراعاته وانكساراته، دون أن تغفل علاقة هذه النماذج بالمكان كفضاء استراتيجي يستضمر الوقائع ويعرض الأحداث، في تناميها واندماجها. مكان يشي بالأهمية والالتباس وتعدد الوجوه. يقول السارد:

"ما الذي رأيته من طنجة؟
طنجة إبريق مهشم
ساحة قديمة للكوريدا
لهب
نار
أو ذهب
معنى شرقي أو غربي
فراسة
نهوض رماد من رماد الوقت
سيف أموي مفلول
نهوض للأساطير
طنجة لا تفتح أبوابها للعابرين
تنسج الأقاويل
تنسج الريح
وها أنا أذهب مع الريح." (ص223-222).

تبقى رواية "أبنية الفراغ" للكاتب محمد عز الدين التازي رواية ذوات فردية وجماعية تعاني قلق الوجود وقلق التحول الذي يشهده المجتمع بشكل مباغث ودون سابق إنذار، أحيانا. وهو ما يجعل الذات الكاتبة دائمة التوتر والاضطراب، لغة وتخييلا، تنتقد واقعا مريضا وهو يتجه بالإنسان نحو الموت والمحنة والضياع والفراغ. فراغ الروح وفراغ المكان.

إن الكاتب في هذه الرواية، يعي تمام الوعي أن فعل الكتابة مدخل أساس لنقد الذات والمجتمع اعتقادا وسلوكا وممارسة. وأن فعل الكتابة أيضا، مساحة ضرورية للحرية حين تسمح بتعدد الأصوات والمواقف واللغات؛ بل حين تستطيع إنشاء العالم وبناءه من فراغ.

هامش

* محمد عز الدين التازي، أبنية الفراغ، منشورات سليكي إخوان، طنجة، 2009.

الثقافة المتلفزة ورهان الفرجة والتنافسية*

محمد طروس



"شاعر غير جماهيري.. شاعر كبير بجمهور صغير؟" سؤال وجهه ياسين عدنان صاحب برنامج مشارف إلى الشاعر أدونيس في حلقة من هذا البرنامج الأسبوعي الذي تقدمه القناة المغربية (الأولى). سؤال بسيط في صياغته، جريء في طرحه، يمكن أن يُعمَّم ليُطرح على الممارسة الثقافية العربية برمتها، وعلى الثقافة بشكل عام. هل تتخذ هذه الممارسة نفس الموقف الذي اتخذه أدونيس من هذا السؤال، إذ يرفض كل مدٍّ جماهيري يُنزله من عليائه؟ وأقصد بالثقافة المنتوج المجسد في أشكال تعبيرية اتضحت معالمها، وارتسمت حدودها، واكتست تشكلها النهائي (الكتاب، المسرح، التشكيل، المعمار..).كيف يمكن للمنتوج الثقافي المتشكل سلفاً أن يركب أمواج المغامرة الجماهيرية، أن يتخلى عن

"شاعر غير جماهيري. . شاعر كبير بجمهور صغير؟" سؤال وجهه ياسين عدنان صاحب برنامج مشارف إلى الشاعر أدونيس في حلقة من هذا البرنامج الأسبوعي

قدسيته ونخبويته وبرودته، ليصبح مادة فرجوية، تحقق المتعة، دون أن تتخلى عن جديتها وجماليتها؟ وهل يمكنها ذلك حين تواجه مارداً كاسحاً كالتلفزيون، هذا الكائن الجماهيري بامتياز، القادر على امتصاص كل الأشكال، وإكسابها خصائصه وطبيعته، وجعلها أكثر تداولاً، وملكا للجميع، وإلا فإنه يلفظها إن استعصت على التمثل والتشكل من جديد، أو لم تمكنه من تحقيق نسبة مشاهدة عالية؟

لست بصدد التنظير لهذه الظاهرة، بل أكتفي بالإحالة على كرة القدم المتلفزة، حيث نكون أمام فرجة لا علاقة لها بما يجري في رقعة الملعب. فرجة ذات كتابة دقيقة، ولغة خاصة، حيث تتعدد زوايا النظر، ليتمكن المشاهد من التموقع في كل مكان، يلم بكل صغيرة وكبيرة، ويتماهى

* قراءة في البرنامج الثقافي الأسبوعي مشارف، الذي تبثه القناة التلفزية الأولى بالرباط. إعداد وتقديم ياسين عدنان.

مع الإيقاع المتنامي، ويصل إلى أقصى درجات المتعة. بل أكثر من هذا يكتسب، مع تكرار المشاهدة، عادات جديدة للإدراك والتلقّي تجعله يُصاب بالأحباط والفتور إذا شاهد مباشرة في الملعب مباراة غير متلفزة.

هل تستطيع الثقافة الوصول إلى هذه الدرجة من التماهي مع الوسيط التلفزي؟ وأنا هنا أتحدث عن اللغة التلفزية المعيارية، التي لا تتحقق بنفس القوة والفعالية في التلفزة المغربية، والتلفزيونات العربية على وجه العموم. فهذه الأخيرة لم تستطع إلى حد الآن أن تنتج جنسا تلفزيونياً محضاً – مادة وإخراجا وطبيعة- من النوع الذي لا نجده إلا في التلفزيون، ولا يتحقق إطلاقا خارج فضاءاته وشاشته. بل ما زالت قنواتنا حتى الآن بعيدة عن تجاوز الدور التقليدي للتلفزيون، دور الوسيط البسيط الناقل لمنتوجات وأشكال غير تلفزيونية، إلا في حالات نادرة. مما يعطي الأشكال الأخرى، ومنها الثقافة، وضعية متميزة، ويقوي حظوظها في الحفاظ على خصائصها، وعدم الانصهار في منتوج تلفزيوني، ما زال يتلمس طريقه.

لرصد درجة التفاعل بين الثقافة والتلفزيون، ومدى قدرة قنوات على تحقيق ثقافة مُتَلفزة، اخترت كموضوع للدراسة برنامج "مشارف" الذي تنتجه القناة المغربية (الأولى) التابعة للشركة الوطنية للإذاعة والتلفزة، ويعده ويقدمه الشاعر ياسين عدنان، ويخرجه أحمد النجم. وستكون دراستي تحليلية، تفكك البرنامج إلى مكوناته الأساسية الثابتة، وتصف كيفية تبنيُنِه، ثم تعيد بناءه لرصد عناصر الفرجة فيه.

1- جينيريك البداية

ينطلق البرنامج بجينيريك يمتد 31ثانية، يتشكل سمعياً من عزف على القيثارة مصحوب بإيقاع سريع، يعطي انطباعا أوليا بالحركية، ("فلامينكو" كإمكانية للانفتاح على ثقافات أخرى). ويتشكل بصريا من تموجات غرافيكية، في حركة متنوعة للحروف المُشكلة لاسم البرنامج "مشارف" بمثابة خلفية للمعطيات الأساسية (المنتج، المعد والمقدم، المخرج)، وتستخدم هذه التموجات باعتبارها هوية بصرية للبرنامج في تقديم اللقطات المُدمَجة لمؤلفات الضيوف. وتجلو هذه التشكلات الضوئية البؤرة الدلالية لعنوان البرنامج "مشارف"

هل تستطيع الثقافة الوصول إلى هذه الدرجة من التماهي مع الوسيط التلفزي؟ وأنا هنا أتحدث عن اللغة التلفزية المعيارية ، التي لا تتحقق بنفس القوة والفعالية في التلفزة المغربية ،

وتصوره لمفهوم الثقافة، إذ تجعل المشاهد في موقع متميز، يشرف من خلاله على فضاءات متنوعة. كما تمنح البرنامج الحرية في تنويع المجالات (رواية، قصة، شعر، نقد، فلسفة، علوم إنسانية، سينما، مسرح، موسيقى، تشكيل.. الخ) والقدرة على تجاوز الحدود المحلية نحو آفاق ثقافية وجغرافية أوسع (إلى جانب المغاربة، حاور البرنامج ضيوفاً من مصر والجزائر وفلسطين والعراق والسعودية وأمريكا.. الخ). وطبعاً، فالإعداد ينطلق في الغالب من ثنايا أحد الكتب الأساسية لضيف الحلقة أو مجموع كتبه، وبذلك يعتبر الكتاب مكوناً أساسياً في هذا البرنامج.

2 ـ المقدمة (3 دقائق):

نمر عبر تقنية القطع الحاد من جينيريك البداية إلى لقطة مقربة لمنشط البرنامج، في علاقة بصرية مباشرة مع المشاهد، متفرعة كالتالي:

– تنطلق المقدمة من عبارة مسكوكة، "أعزائي المشاهدين"، تنساب مع ابتسامة رقيقة، يدعمها مظهر المنشط الأنيق الباحث عن الألفة (يظهر المنشط غالباً بدون ربطة عنق). تؤسس هذه العبارة لعلاقة حميمية مع المشاهد، ترحب به، تطمئنه وتغريه بالمتابعة.

نمر عبر تقنية القطع الحاد من جينيريك البداية إلى لقطة مقربة لمنشط البرنامج، في علاقة بصرية مباشرة مع المشاهد،

– ينطلق المنشط، بنفس التأطير، في رسم الخريطة العامة لإشكالية الحلقة، وتتشكل هذه المحطة، في الغالب، من أسئلة تكاد بدورها تكون مسكوكة في صياغتها، تحاول الإحاطة بجوانب الموضوع (هل يمكن..؟ ما موقع..؟ ثم ماذا عن..؟ ما مدى..؟ إلى أي حد..؟). في هذه المحطة، يرتفع حماس المنشط وإيقاع إلقائه، وتشتغل عيناه ويداه وحركة رأسه، والتي تتغير بتغير زاوية السؤال. تعكس الأسئلة إشكالية الحلقة، ومدى معرفة المعد بموضوعه، وتحوله من منشط عاد يهيئ الجو للضيف ويستدرجه إلى التفكير وإبداء الرأي، إلى مُحاوِر يرسم الدروب التي سيسلكها الحوار. كما أنها تتخذ في الآن نفسه صبغة بيداغوجية وتوجيهية، تحصر مجال التدخل وأفق الانتظار، وتقترح خطاطة عامة للنقاش والتصميم الذي سيتدرج وفقه، وتحدّد عناصره، كما تؤسس، مع المشاهد، عقداً واضحاً للتلقي.

– تنتهي المقدمة بتقديم ضيف الحلقة، بطريقة مسكوكة أيضا، مع انزياحات نادرة. ويركز هذا التقديم في الغالب على علاقة الضيف بالإشكالية المطروحة، ليبرز مكانته ومؤلفاته ووضعه الاعتباري، وينتهي إلى الترحيب به. يُصاحَب

هذا التقديم عادةً بحركة للكاميرا في لقطة أمريكية، تجمع المعد بالضيف، ثم تركز في لقطة مكبرة على وجه الضيف وهو يرد التحية، لتعود من جديد إلى المقدم في لقطة مقربة. وينطلق الحوار.

3 ـ المحطة الحوارية:

وهي جذع البرنامج. قد تصل إلى 20 دقيقة، ويمكن وصفها من عدة زوايا:

– هي محطة للتفاعل بين المحاور والضيف، في مواجهة تؤطرها تقنية التناظر الحقلي، بالتركيز على المتحاورين في علاقة مباشرة، في حين يتحول فيها المشاهد إلى مجرد متفرج، يتحقق موقعه تارة خلف تأطير كلي ثابت، أو حركة بانورامية تقدمان نفس المعطيات: (المحاور، الضيف، بينهما طاولة متساوية الأضلاع، ليس فوقها أي عنصر تشويش، باستثناء بعض الكتب التي ستوظف لاحقا، وفي الخلف مكتبة افتراضية، تنسجم مع اختيار الكتاب بمثابة منطلق أساس). إلى جانب هذا يُوَظف هذان النوعان من التأطير، لعرض مؤلفات الضيوف، أو كتابة أسمائهم، أو تقديم بعض العناوين الأساسية. يتضح أيضا أن التأطير ـ في البرنامج ككل ـ لا يتجاوز العلاقة الثنائية (منشط / مشاهد)، (محاور / ضيف). في هذه العلاقة يظل المنشط محوريا في كلتا الحالتين، بينما يتحتم على أحد الطرفين الآخرين أن ينسحب ويشغل موقعا محايدا، وقد ينجم عن الحياد انسحاب من المشاركة، أو تقليص من إمكانية التفاعل التام، أو الانخراط الكلي. قد يرجع الأمر إلى المساحة الضيقة للبلاطو، الذي يحدّ من حركة الكاميرا، خاصة من الزاوية الخلفية، مما لا يسمح للمشاهد بالتماهي مع طرفي الحوار ويجعل المشاهد أقرب إلى المسرحية منها إلى التلفزيونية المحض.

– تحاول هذه المحطة كسب رهان أساسي، وهو تحقيق الفرجة والفائدة، بتحقيق التنامي الإيقاعي والتماسك الدلالي، وهذه مهمة ملقاة في هذا البرنامج على المُحاور والضيف على السواء، الأول في قيمة إعداده وحنكته في إدارة الحوار، والثاني في مدى إحاطته بموضوعه وقدرته على المُحاججة والتواصل، فضلاً عن مدى الانسجام والتجاوب بينهما. تنطلق الحلقات جميعها من السؤال المركزي، لتتناسل الأسئلة والأجوبة، وفق الخطة المرسومة سلفاً في المقدمة، غير أن طبيعة الضيف تساهم إلى حد كبير في بناء هذه الفقرة، إذ تتنوع تبعاً لمساهمة هذا الأخير ودرجة استعداده وحماسه. أحياناً يكون هذا الأخير

هي محطة للتفاعل بين المحاور والضيف، في مواجهة تؤطرها تقنية التناظر الحقلي، بالتركيز على المتحاورين في علاقة مباشرة، في حين يتحول فيها المشاهد إلى مجرد متفرج،

هادئا، محيطاً بموضوعه، قادرا على بناء استدلالاته، مما يفسح المجال للمحاور لإدارة الحلقة بنفس العمق والإيقاع، لتتحقق الفائدة المرجوة. وأحيانا تكون درجة حماس الضيف أكثر ارتفاعا، وأجوبته أكثر سرعة، مما يجعل استجابة المحاور تتخذ نفس المنحى. وأحيانا يجد المحاور نفسه أمام ضيف ضعيف الاستجابة، مما يجعل المحاور يتحمل وزر الحلقة لوحده، يسأل ويقدم معطيات، ويمنح عناصر الأجوبة، وعلى كل حال هذه حالة نادرة جداً. يلاحظ أيضا أن تواتر الحضور البصري للمتحاورين يكاد يكون متساويا في كثير من الحلقات. نشاهد الضيف وهو يتكلم، نشاهد المحاور وهو يسأل (عادة ما تأتي الأسئلة مرتبطة بآخر جواب للضيف ومنطلقة من أطروحته أو مفاهيمه أو عباراته أو السياق العام لمجال اشتغاله. كما أنها غالباً ما تكون مركبة، مسندة بمبررات ومعطيات، مما يعطيها حيزاً زمنياً أطول من الأسئلة العادية). كما نشاهد المحاور أيضا في لقطات مُدمَجة (يتابع، يصغي باهتمام، يتربَّص، يستعد للمقاطعة، أو يبتسم مشجعاً وأحياناً متواطئاً مع فكرة قوية أو صادمة يقترحها هذا الضيف أو ذاك). وغالبا ما يلجأ المخرج لهذه اللقطات المدمجة لتكسير الرتابة أو الرفع من إيقاع الحلقة. وطبعاً يحدث هذا في غياب مادة أخرى صالحة للإدماج.

– نُسائل هذه الفقرة الحوارية من زاوية بنيتها المعرفية في بعدها الكمي بداية، وهو بعد هام، يمكننا من قياس قيمة وحجم الخدمة التي تقدمها لمشاهد يكاد يكون منقطع الصلة بشيء اسمه الثقافة، وبأشخاص اسمهم المثقفون. نسجل على هذا المستوى أن البرنامج قد تجاوز مائة حلقة. وهذا مؤشر هام جداً، فهو يعني ببساطة أن البرنامج قد قدم في فترة قياسية أزيد من مائة كتاب، واستضاف أزيد من مائة مؤلف ومبدع متنوعي الاهتمامات والمشارب (الشاعر، الروائي، الصحافي، الناقد، الباحث، المفكر، الفنان، الموسيقي، السيناريست، الحكواتي...). صاحَب هذا التنوع تنوعٌ في القضايا المتفاوتة في درجة قربها من المشاهد: (العولمة والحوار الحضاري، الأمازيغية وسؤال الهوية، الانتماء الإفريقي للمغاربة، أدب الاعتقال السياسي، الحداثة البصرية، علم الجمال عند العرب، الدرس الفلسفي بالمغرب، الحاجة إلى السوسيولوجيا، سوسيولوجيا التراكم الثقافي، الأدب والسينما، قضايا قصيدة النثر،

"أن البرنامج قد تجاوز مائة حلقة. وهذا مؤشر هام جداً، فهو يعني ببساطة أن البرنامج قد قدم في فترة قياسية أزيد من مائة كتاب، واستضاف أزيد من مائة مؤلف ومبدع متنوعي الاهتمامات والمشارب"

الرواية والتاريخ، الرواية البوليسية، التجريب القصصي، الكتابة الزجلية الحديثة، الأدب الرقمي، الأدب المغربي بالفرنسية، الأدب المغربي بالإسبانية، المراكز الثقافية والحوار الثقافي، الحق في الشعر، ضمير المتكلم الأنثوي، الحلقة وفن القول، تشريح الخطاب السياسي، المثقفون والشأن العام، الإشهار والثقافة، الجسد والثقافة، النجومية والأدب، الجامعة والمحيط، تحولات المشهد الجمعوي، الذاكرة الثقافية المعاصرة، الكتابة الصحافية الساخرة، الأغنية المغربية العصرية، الأغنية الملتزمة، المسرح والتراث الشعبي،...الخ). ينتج منطقياً عن هذا التنوع في الظواهر الثقافية والقضايا الفكرية والأدبية التي يناقشها البرنامج تنوعٌ وتراكم في المشاهدين، ورفع لنسبة المشاهدة بالتدريج.

4 ـ إصدارات:

تنتهي الفقرة الحوارية إلى فقرة من 2 إلى 3 دقائق، يتناوب خلالها المنشط في لقطة مقربة مع لقطات مدمجة للإصدارات الجديدة، في علاقة مباشرة مع المشاهد، يتحول الضيف خلالها إلى متلق بدون موقع بصري. تُبئِّر الفقرة في جمل قصيرة المؤلف والكتاب ودار النشر، ومحتوى الكتاب. يمكن أن نعتبر هذه الفقرة خدماتية لأنها تؤدي خدمة عمومية للكاتب والناشر والقارئ على حد سواء باعتبارها إشهارا مجانياً للكتب والإصدارات الجديدة. كما أنها مجرد فقرة ملحقة بالبرنامج حيث يمكن أن يُستغنى عنها، بنيوياً، كما يحدث في بعض الحلقات ـ وهي نادرة ـ التي تتجاوز خلالها الفقرة الحوارية المدة المخصصة لها مما يؤدي إلى إلغاء فقرة الإصدارات. لكن حين نرجع إلى المعطيات الكمية، نسجل أن هذه الفقرة قد عرَّفت خلال حلقات مشارف المائة بما يربو عن 500 كتاب، وما يزيد عن 300 كاتب ومبدع تذيل هذه الفقرة بعبارة بيداغوجية تحفيزية، تدعو ضمنياً إلى ممارسة القراءة، وإن كانت افتراضية: "أعزائي المشاهدين، دامت لكم مسرَّةُ القراءة وصداقة الكتاب". هي عبارة سُكَت في البرنامج، وتكرَّست عند المشاهدين باعتبارها توقيعاً شخصياً خاصاً بمشارف وبمقدمه.

5 ـ جينيريك النهاية:

يتحقق جينيريك النهاية بنفس الزمن والهوية السمعية البصرية للبرنامج، المتحققة في جينيرك البداية، مع اختلافين بسيطين:

– توقف حركية الخلفية الكرافيكية،

"يتحقق جينيريك النهاية بنفس الزمن والهوية السمعية البصرية للبرنامج، المتحققة في جينيرك البداية، مع اختلافين بسيطين:"

كإحالة على إغلاق المشارف.

– تقديم كل المعطيات الخاصة بالإنتاج (إعداد، تصوير، صوت، إنارة، ديكور، ماكياج، تنفيذ الإنتاج، جينيريك، إخراج). والملاحظ أن طاقم البرنامج لا يتجاوز 16 فردا، وهو رقم قد لا يصل إلى مستوى طموح البرنامج.

نخلص من دراستنا إلى تحديد جوانب القوة في برنامج "مشارف" وكذا إلى فهم الجوانب التي مكنته من الاستمرار، وتأكيد حضوره في الممارسة التلفزيونية، وفي الساحة الثقافية على العموم:

– وضوح التصور والرؤية، والمرونة في تناول مفهوم الثقافة، مما مكنه من الانتقال بين مختلف الأشكال التعبيرية والأجناس الأدبية والفنية، والقدرة على التنويع.

– الإعداد الجيد، والإحاطة الشاملة بالموضوعات المطروحة، مما يجعل المشاهد في وضعية معرفية متميزة، تتنامى بتوالي الحلقات.

– خلق علاقة حميمية مع المشاهد، بفضل كفاءة المنشط وقدرته على التواصل، وجرأته في الحوار. وأيضا بفضل كتابة إخراجية تتوخى البساطة في التعبير والابتعاد عن كل المؤثرات التشويشية.

نخلص من دراستنا إلى تحديد جوانب القوة في برنامج "مشارف" وكذا إلى فهم الجوانب التي مكنته من الاستمرار، وتأكيد حضوره في الممارسة التلفزيونية، وفي الساحة الثقافية على العموم:

– الوضع الاعتباري للضيوف، وقيمتهم الفكرية والإبداعية في الساحة الثقافية والفنية الوطنية والعربية (أدونيس، محمد برادة، خناثة بنونة، عبد الرحمان مجيد الربيعي، الطاهر وطار، سعيد الكفراوي، إدمون عمران المالح، عبد اللطيف اللعبي، محمد بنيس، محمد سبيلا، مبارك ربيع، محمد الأشعري، عبد الحميد عقار، ليلى أبو زيد،... الخ).

غير أن استمرار هذا البرنامج، والوصول به إلى أعلى درجة من التنافسية، يحتم إعطاءه عناية أكبر. وسيكون من الأجدى لو أن القناة الأولى، خدمة لمشاهديها وبحثاً عن موقع متميز في سماء القنوات التلفزيزنية العربية، أعادت النظر في الجوانب التالية:

– تعزيز الموارد البشرية العاملة في البرنامج، إذ لا يعقل أن يستمر البرنامج في وتيرته الأسبوعية، بمُعدٍ وحيد، عليه أن يقرأ المؤلفات، ويحدد الإشكاليات، ويطرح الأسئلة، ثم يقوم بالتنشيط والحوار. لذا سيكون من الأفضل إضافة معدين وتقنيين ومنفذي إنتاج لتدعيم طاقم البرنامج.

– تجاوز البلاطو باعتباره فضاء

مغلقاً للتصوير، وفتح البرنامج على فضاءات خارجية أرحب، مما سيزيد من إمكانياته الجمالية والبصرية، ويقوي قدرته على الفرجة والإمتاع.

– إعادة التفكير في الموارد المالية واللوجستيكية، وإعطاء البرنامج، بحكم طبيعته الثقافية الخاصة، نوعاً من الاستقلالية في التدبير والتسيير.

– منح البرنامج توقيتاً أفضل على مستوى البرمجة، وموقعا زمنيا قارا في البث لا يتأثر بالطوارئ. وأعتقد أن برنامجاً من هذا النوع في قناة تخضع لمبدأ الخدمة العمومية يستحق موقعاً وقت الذروة. فما رأي مسؤولي البرمجة وشركائهم من المستشهرين؟.

هذه إذن بضع أفكار للمساهمة في تقوية تنافسية برنامج **مشارف**، ودعم المشهد السمعي البصري ببلادنا، آمل أن تلقى صدى طيبا لدى أصحاب هذا البرنامج، خصوصا وأن الثقافة اليوم في حاجة إلى التلفزيون كوسيط حيوي لا غنى عنه، إذا أردنا لصوت المثقف أن يصل فعلاً إلى عموم المواطنين ويساهم في دمقرطة الثقافة والمجتمع.

هذه إذن بضع أفكار للمساهمة في تقوية تنافسية برنامج مشارف، ودعم المشهد السمعي البصري ببلادنا،

مراكش، دجنبر 2008.

نافذة

قصاصون مغاربة جدد وسؤال الشأن العام



إعداد: هشام حراك

منذ ما قبل حصول المغرب على الاستقلال عام 1956، ورواد ورموز القصة المغربية يلحون على الخوض في الشأن العام: شأن الاستقلال مع البدايات الأولى لتشكل ملامح القصة المغربية المناهضة للاستعمار ونخص بالتحديد هنا: المؤسس الفعلي للقصة المغربية القصيرة عبد المجيد بن جلون في شخص مجموعته القصصية التاريخية الرائعة والمناضلة لأجل تحرر الإنسان المغربي من الاحتلال الأجنبي: "وادي الدماء".. ثم، فيما بعد الاستقلال مع مجموعة من الأقلام القصصية الرائعة والمناضلة لأجل التأسيس للحرية والتنمية والديموقراطية وحقوق الإنسان وبالتالي لبناء الدولة المغربية الحديثة مع أسماء بصمت تاريخ القصة المغربية، بل والعربية والعالمية، من قبيل محمد زفزاف ومحمد شكري وإدريس الخوري والطاهر بن جلون وإدريس الشرايبي، وآخرين... وصولا إلى الجيل القصصي المغربي الجديد، الجيل المخضرم بين الألفيتين الثانية والثالثة: جيل التسعينيات تحديدا، جيل الأزمات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية المتلاحقة، وجيل ظهور موجة التجريب حيث الدعوة موجهة إلى الانكفاء على الذات.. لكن: من داخل هذا الجيل القصصي الجديد توجد أسماء، على قلتها، لا تزال تؤمن بجدوى الكتابة، وبجدوى التزام الكتابة بمساءلة الشأن العام؛

"داخل هذا الجيل القصصي الجديد توجد أسماء ، لا تزال تؤمن بجدوى الكتابة ، وبجدوى التزام الكتابة بمساءلة الشأن العام؛"

قصدنا بعضا منها بسؤال القصة المغربية الجديدة وسؤال الانخراط في مساءلة هذا الشأن، فكان لنا جميعا هذا الملف.

القاص سامي دقاقي

فنّ الإصغاء لذبذبات الواقع

هل القصة القصيرة تجربة ذات تطلّ على ذاتها، أم أنّها تجربة ذاتٍ تطلّ على المجتمع؟ أم أنّها هذه وتلك على السّواء؟

هل يحق للقاص الدنو من مؤسسات المجتمع ومؤسسات النظام (اقتصادية وسياسية وغيرها) بمعنى الاقتراب من الشأن العام بصفة عامة، أم أنّه يدخل في إطار الواجب والضرورة أيضا؟

هل يعتبر انخراط القصة في قضايا الشأن العام بمثابة الدخول إلى "متاهة ديدالوس"، لا تلبث أن تقتل فنية ذا الجنس الإبداعي وجماليته، شكل بالعكس إثراء لموضوعاته ومضامينه وهو ما يخدم حضوره الجمالي أيضا؟

لعلّ هذه الأسئلة وغيرها، أصبحت تطرح بشدّة بعد صعود جيل من القصّاصين المغاربة التسعينيين ومن جاء بعدهم، لاسيما بعد ما كيل لهم من صنوف الاتّهامات القائلة بتجردهم من "الهم الموضوعي"، وإيغالهم في "العجائبي" و"التجريبي"، و"تذويت" الكتابة حدّ الإبهام والتعقيد. وأعتقد شخصيّا أنّه أمر قد جانب الصواب قليلا، وحكم قد ندّ عن قصور في مسايرة المتن القصصي المتنوع لهذه التجارب، أو عن تصوّر يجمعها في سلة واحدة، ويرى أنّها لا تماشي اقتناعاته التي لم تراوح الانتماء السياسي والإيديولوجي لجيل الستينات والسبعينات.



سامي دقاقي

> جيل التسعينات قد صدّر تجربته ورؤيته عن وعي جمالي حاد في ظلّ واقع محلي وعالمي انمحت فيه الحدود وتضاربت المصالح والتوجّهات

والحال، أنّ الجيل الجديد للقصّاصين المغاربة جاء لتمثل تجارب العقود الثلاثة الماضية واستجماعها في إهاب تجربة واعية فنيا وموضوعيّا، فإذا كان جيل الستينات قد عرف وعيا قصصيا متعالقا مع المدرسة الفرنسية(موباسان) والمدرسة الروسية(تشيكوف) والمدرسة الأمريكيّة(همنغواي)، وجيل السبعينات شهد محاولات محتشمة لتفجير اللغة القصصية مع تماهي كل من الأسلوبين الواقعي والفانطاستيكي، وجيل الثمانينات تميّز بانحيازه الواضح لمقولات التكثيف والعجائبي، والإفادة من المدرسة البنيويّة في البناء السردي، فإنّ جيل التسعينات قد صدّر تجربته ورؤيته عن وعي جمالي حاد في ظلّ واقع محلي وعالمي انمحت فيه الحدود وتضاربت المصالح والتوجّهات، وعي أقلّ ما يقال عنه

أنّه شقيّ آثر الاشتغال باللغة وعليها، دونما نسيان أو إهمال للمعارك الحقيقيّة، والقضايا الكبرى التي اندغم فيها المحلي بالعالمي بفعل التساوقات المجتمعية والإنسانية المتسارعة والمتغيرة بشكل مرعب، وهو الأمر الذي ينسحب على الإبداع بكلّ أجناسه عموما، بحيث صرنا نرى طغيان القصة القصيرة جدا، والقصيدة الشذريّة، والمسرحية ذات الفصل الواحد أو الفصلين، والرواية القصيرة، والمقال/العمود، وغيرها. وعلى المبدع أن يظلّ في هاته الحالة مثل شريط أخبار أسفل الشاشة، يحينّ باستمرار، ولا ينتهي إلاّ ليبدأ من جديد.

إنّ السياق التاريخي الذي انوجد فيه قصّاصو التسعينات والتجارب التي جاءت بعدهم، قد حتّم عليهم سلوك اتجاهات أخرى، والتسلح بأدوات وإواليّات مختلفة عن تلك التي عرفها قصّاصو العقود السابقة، وهذا ما يفسّر لجوء رواد هذه التجارب الجديدة إلى تفجير بنية القصة الكلاسيكيّة عن طريق تفجير لغتها أو بعض مكوناتها مثلا، والاحتماء بشعريّة الخطاب، وفنون المراوغة والمباغتة، وتضخيم الذات، وغيرها من الجماليات، حتى طفق البعض يتهمهم بالسقوط في "تيه إبداعي" عاصف، وهو تيه في نظري مقبول ومؤسّس جماليا، بعد تجريب المشي في الطرق التي ركنها التاريخ في الزوايا بفعل قوانين التقادم والتطور والتراكم وغيرها.

غير أنّ انخراط جيل التسعينات في هذه العوالم التجريبيّة لا يفسّر إيمانه بمبدإ القطيعة الجذرية والشاملة، أو "القطيعة الغبيّة" التي تدير الظهر بالمرّة، وتزورّ عن تجارب الرواد وإنتاجاتهم الإبداعية في سياقها، وأذكر هنا ما قاله القاص والمبدع أحمد بوزفور في معرض حديثه عن مجموعتين قصصيتين تناولهما بالمقارنة والتحليل، يتعلق الأمر بمجموعة القاص سعيد بوكرامي "تقشير البطل"، ومجموعة القاص هشام حراك "السوق اليومي" باعتبارهما تجربتين تسعينيتين رائدتين، إذ خلص بوزفور إلى أنّ البناء الزماني الذي تنهض عليه مجموعة "تقشير البطل" يرجع نسبه إلى سبعينيّات القرن الماضي، أمّا البناء المكاني الذي تقوم عليه مجموعة "السوق اليومي" فيمتدّ إلى الستّينيّات، وعليه يعتبر أحمد بوزفور أنّ التجارب التسعينيّة هي امتداد حيّ وحيوي للأجيال والأزمنة السابقة مع ضرب من التطوّر والتنوّع والإخصاب.

"غير أنّ انخراط جيل التسعينات في هذه العوالم التجريبيّة لا يفسّر إيمانه بمبدإ القطيعة الجذرية والشاملة، أو "القطيعة الغبيّة" التي تدير الظهر بالمرّة، وتزورّ عن تجارب الرواد وإنتاجاتهم"

نأتي الآن لسؤال تجربة القصاصين الجدد والشأن العام، هل بالفعل هناك انخراط واضح وواع ومسؤول في محاورة هؤلاء للشأن العام ومساءلته إبداعيّا، أم أنّ الأمر لا يعدو أن يكون خبط كلام، وخبط كتابة لا تتمثل عمق الواقع الحقيقي، أي مجرد تقليعات واستجابات سطحية فجة؟
أعتقد أنّ علاقة المبدع بمتغيّرات المحيط لا يمكن أن تكون أكثر جلاء وتألقا إلاّ في أحضان العمل الإبداعي، وهي تدخل في صميم تلك العلاقة الجدلية بين الذات والخارج. وعليه، فلا يمكن أن نتصوّر إبداعا لا ينطق بالمجتمع من قريب أو من بعيد، قليلا أو كثيرا، تبقى فقط درجة الوعي والتخطيط لهذه العلاقة، والأساليب الفنية والجمالية المستثمرة في الإفصاح أو التورية، وهي أساليب لم تعد كما في الماضي تعتمد على المواجهة الإبداعية الفجة عن طريق المباشرة والتقريريّة وتسمية الأشياء بمسمياتها، وإنما راحت تلتمس طرقا أكثر رمزية وإيحاء، وأكثر زوغانا على العموم، لكن ما يهمّ فعلا، هو كون هذه التجارب الجديدة تصدّر فهمها وخطابها عن وعي جمالي ومجتمعي حاد وعميق، حتى إن بدا لنا ذلك نابعا من تشظيات الذات المبدعة وانحراقاتها، ولعلّ المتابع للمتن القصصي الجديد لن تخفى عليه أسماء شكّلت إضافات نوعية جماليا ومضمونيا في هذا المضمار، من قبيل: سعيد بوكرامي، هشام حراك، فاطمة بوزيان، ربيعة ريحان، لطيفة باقا، عائشة موقيظ، سعيد أحباط، عزالدين الماعزي، عبد اللطيف النيلة، جمال بوطيّب، صخر المهيف وغيرهم كثير طبعا. وهي أسماء تجد في عوالمها القصصية تشريحا للشأن العام كثيرا ما يكون صادما وغير مهادن، وجميلا في نفس الآن، حتى غدا ممكنا للقارئ المغربي أن يعرف عن طريق القصة مثلا كيف يجلد المعطلون حاملو الشهادات أمام البرلمان، وماذا يحدث داخل هذا البرلمان بالذات، وكيف يتحرش الموظف بزميلته في العمل، وكثيراً من القضايا الأخرى من مثل أزمة التعليم، وتزوير الانتخابات، واستشراء المخدرات والأقراص المهلوسة في المؤسسات التعليميّة، وغيرها من المواضيع التي كانت حكرا على المقالات والأعمدة الصحفيّة، ويمكنني أن أشير هنا على سبيل التمثيل إلى مجموعة القاص المتميز هشام حراك "السوق اليومي" باعتباره امتدادا طبيعيا وجميلا لتجربة الرائد المرحوم محمد زفزاف في الانغماس حتى الأذنين في عمق

وهي أسماء تجد في عوالمها القصصية تشريحا للشأن العام كثيرا ما يكون صادما وغير مهادن، وجميلا في نفس الآن،

القضايا المجتمعية المختلفة، أو ما يمكن الاصطلاح عليه كما أوردنا في البداية ب"الشأن العام"، تجربة حراك ونماذج أخرى لا تقل عنها أهمية، نستطيع أن نسميها عن حق "فنّ الإصغاء لذبذات الواقع" في زمن بات كلّ شيء فيه صاخبا حدّ التصامم.

يبقى فقط هاجس وحيد يتطايف أمامنا، ويتعلق بمسألة الإيغال في التجريب والاختراق، التي أصبحت تتبناها بعض التجارب التسعينيّة، وهو نهج أخذ يعصف بالمكونات الأساسيّة للقصّة وفي قائمتها الحدث أو الخبر من حيث هو شرط أساسي ينهض عليه هذا الجنس الإبداعي. فهل يعدّ التجريب بهذا الشكل ضربا من الإبداع أم صكّا شرعيا لعملية اغتيال أو تشويه قد يذهب ضحيتها كائن حي اسمه القصة بالمغرب؟

القاص محمد سعيد الريحاني

ما معنى الكتابة والإبداع عموما إن لم تكن دعوة للحرية وإضاءة للمناطق المعتمة من حياتنا؟

مع كل أفق مسدود، يبدأ التفكير والحلم بمسار مغاير وأفق أفضل. وهذه هي مهمة القصة: إعادة تشكيل العالم، وإعادة تفسيره، وإعادة تجديد الرؤية، وإعادة رسم المجرى للحرية والانطلاق والركض... لأن القصة القصيرة تبقى بحثا فنيا عن معنى الوجود، وسعيا حثيثا للإمساك باللحظة المنفلتة وإيقاف الصور والذكريات الهاربة أبدا وتخليدها.

إن القصة القصيرة شكل من أشكال التعبير والتغيير معا.فالقصة القصيرة كلمة، والكلمة صورة، والصورة مشروع حياة. لذلك، فالكلمات والصور والأحلام تصبح أشياء واقعية حقيقية إذا ما واكبتها إرادة التحقيق والرغبة في الإنجاز.

إن القصة القصيرة الواعية تفتح الخيال على نوافذ جديدة وتنتج عوالم جديدة وتشيع مثلا جديدة وقيما جديدة... وهي في ذلك تسلك أحد السبيلين: «الصرخة» أو «الومضة». «فالقصة - الصرخة» تفجر موقفا سياسيا أو ثقافيا أو اجتماعيا معلنا وتشحذ الهمم وتعبئ القراء سعيا لتوسيع دائرة التأييد عبر قراءة نص «يفترض» أن يكون فنيا. و«القصة – الصرخة» هذه هي سليلة الأدب الملتزم والعمل الثوري والتعبئة الآنية للمعارك القريبة المدى باستهداف فئات عريضة من القراء، وهو أحد النوعين الخالدين في التعبير القصصي، لكنه ارتبط في تاريخ القصة المغربية بزمن القطبية الثنائية على المستوى الدولي وبقوى



محمد سعيد الريحاني

مع كل أفق مسدود، يبدأ التفكير والحلم بمسار مغاير وأفق أفضل. وهذه هي مهمة القصة: إعادة تشكيل العالم، وإعادة تفسيره، وإعادة تجديد الرؤية، وإعادة رسم المجرى للحرية والانطلاق

التغيير الاجتماعي والسياسي على المستوى الوطني.. وبانهيار جدار برلين، بدأ الإبداع المغربي يتداول مفاهيم سقوط الأوهام، سقوط الأقنعة، سقوط المعايير الجاهزة، سقوط... والتي لا تعني في نهاية المطاف غير سقوط الشكل القصصي الأول في تاريخ القص المغربي: «القصة ـ الصرخة» وهو ما يمكن اعتباره بداية لتبني شكل قصصي جديد: «القصة ـ الومضة».

تركز « القصة ـ الومضة» على «تصوير» لحظة هاربة، ثم تضمنها المواقف والرؤى لإيقاظ القرارات في القارئ. والفارق بينها وبين «القصة – الصرخة» أنها تستهدف تغيير القارئ وليس التغيير بالقارئ. ولذلك ف«القصة – الومضة» ليست سليلة العمل الثوري، ولكنها سليلة العمل التدرجي....

لكن في الحالتين، تبتعد القصة القصيرة عن أن تكون «شكلا خالصا» مثل الموسيقى أو الرقص أو التشكيل. القصة القصيرة مضمون يعبر عن جوهره بشكله، أو هو شكل يعبر عن مظهره بجوهره. وما دامت القصة مضمونا فلا يمكنها أن تكون إلا ذات رسالة. والرسالة القصصية تدرجت في تطورها من الشكل الموضوعي المسرود بضمير الغائب والمرتب

القصة القصيرة مضمون يعبر عن جوهره بشكله، أو هو شكل يعبر عن مظهره بجوهره. وما دامت القصة مضمونا فلا يمكنها أن تكون إلا ذات رسالة.

كرونولوجيا حول وقائع مألوفة على خلفية وعظ أو تعليم أو تحريض أو تشفٍّ ... إلى الشكل الذاتي المسرود بضمير الأنا وغير المنضبط للترتيب الزمني حاصرا موضوع النص في «مضامين» و«إيحاءات» ذاتية غير مألوفة. إنه تطور من سيزيفية السعي لتفعيل الحق في المساهمة في ترشيد مسارات الشأن العام «الموصد» في وجه العموم نتيجة تعقد السبل والإرادات المؤدية إلى ذلك، إلى العودة للذات والغوص في أغوارها واكتشاف مكنوناتها واستنشاق قواها واستلهام طاقاتها في أفق انبعات جديد يعدي بإشعاعاته السعيدة المحيط البئيس ويلهمه الطاقة على التجدد والبداية من جديد...

صحيح أن روح جيل كتابة القصة القصيرة في التسعينيات لا زالت لحد الساعة غير واضحة نظرا لغياب تنظير فكري ونقدي يجمع شتات نصوص هده الفترة من تاريخ القصة القصيرة في المغرب. ويشرفني أن أؤكد دائما وأبدا نيتي في المساهمة في التأسيس لمدرسة مغربية في القصة القصيرة تجعل المغرب يحتل مكانته بين دول المغرب العربي بمثابة عاصمة للقصة القصيرة إلى جانب الجزائر عاصمة الرواية في المغرب العربي وتونس عاصمة الشعر.

ولأن التنظير هو حجر الزاوية نظرا لقيمته المرجعية في فهم كل إنتاج إبداعي، فقد أعلنا عن إطلاق مشروع ترجمة القصة المغربية القصيرة إلى اللغة الإنجليزية تحت شعار «الحاءات الثلاث» على خلفية الطابوهات الثلاثة (الدين والجنس والسياسة). وهذا المشروع الثلاثي الممتد على ثلاث سنوات يتوزع على ثلاث حاءات: حاء الحلم في «أنطولوجيا الحلم المغربي» (بمشاركة 15 كاتبة وكاتبا)، وحاء الحب في «أنطولوجيا الحب المغربي» (بمشاركة 20 كاتبة وكاتبا)، وحاء الحرية في «أنطولوجيا الحرية» (بمشاركة 15 كاتبة وكاتبا) سيمكن من ترجمة 50 كاتبة وكاتبا مغربيا إلى اللغة الإنجليزية. ولكن الأهم هو دور المشروع في فتح آفاق جديدة لمضامين الكتابة القصصية في المغرب، آفاقا واعية بمسؤولياتها التاريخية في رفع سقف الحرية في الإبداع القصصي المغربي عن طريق جعل «الحاءات الثلاث» حاءات خضراء وليست حاءات حمراء. وقد وقفنا بأعيننا خلال توزيع النصوص المشاركة على شح عناية المبدع المغربي بالمضامين المرتبطة ب «الحاءات الثلاث»، وخصوصا حاء الحلم وحاء الحرية كما يظهر ذلك عدد المشاركين في كل أنطولوجيا.

لكن أخطر أنواع الرقابة التي على الجميع الوعي بها والعمل على التحرر منها هي «الرقابة الذاتية» وهي نتيجة عصور من الرقابة

«الحاءات الثلاث» مشروع قصصي «نسقي متكامل وحر» أريد من خلاله مناهضة عيبنا الأول في عيوننا وعيون الآخر (الغرب): التجزيئية في التفكير. فالفكر العربي فكر غير نسقي، فكر تجزيئي نما وترعرع بيننا نتيجة تغذيه على المنع التاريخي للفكر المنظم والتفكير الحر (الفلسفة) وهيمنة الرأي الواحد (السياسي والثقافي) الذي لا يسمح بنسق فكري متكامل ومغاير بجانبه. كما يناهض عيبنا الثاني في عيون العالم أجمع: غياب الحرية في التعبير.

فإذا كان البعض يرى في الكتابة القصصية التسعينية استقالة من تناول الشأن العام، فربما اعتبر هذا المشروع القصصي الطموح، «الحاءات الثلاث»، محاولة في التأسيس لوعي قصصي جديد يتجاوز أعطاب الماضي الإبداعي لتجربة التسعينيات القصصية. ولعل أهمها هو اقتحام دوائر العتمة: دوائر المحظور...

فقد عرف المغرب في العقود الماضية منع العديد من الكتب مثل: رواية محمد شكري «الخبز الحافي»، ورواية عبد القادر الشاوي» كان وأخواتها»، وكتاب فاطمة المرنيسي «الحريم السياسي: النبي والنساء»... وهو المنع الذي يستمد مرجعيته

من اقتحام الدوائر المحرمة: الجنس والسياسة والدين.
لكن أخطر أنواع الرقابة التي على الجميع الوعي بها والعمل على التحرر منها هي «الرقابة الذاتية» وهي نتيجة عصور من الرقابة على الواجهتين الجماهيرية والنظامية على الذوات الفاعلة عبر التاريخ.
أما اليوم، فإن كانت هناك مناطق محظورة اليوم على الكاتب المغربي فلا أحد يحظرها عليه غير نفسه. فإن وعى بها وتحرر منها أنار واستنار، وإن جهلها أعاد إنتاج البهرجة والتهريج واللعب بالألفاظ والتصنع المقيت المعروف في تاريخ أدبنا العربي. فما معنى الكتابة والإبداع عموما إن لم تكن دعوة للحرية وإضاءة للمناطق المعتمة من حياتنا؟ ما معنى الكتابة إن لم تكن رفعا لسقف الحرية كل مرة إلى ما هو أعلى؟...
أتذكر مقالة بليغة للكاتب و الصحفي إبراهيم أصلان عنونها «نحن ما نقرأه» وهي عبارة بليغة تحاكي المثل العربي المعروف: «كل إناء بما فيه ينضح»، فإن كانت كتابات مبدعينا حرة عاشقة وحالمة، قرأنا معهم الحلم وتنفسنا معهم الحب والحرية؛



مصطفى لغتيري

وإن كانت كتابات قصاصينا غير الحرية وغير الحب وغير الحلم، قرأنا معهم غير الحرية وتنفسنا معهم غير الحب وعشنا معهم بغير حلم.

القاص مصطفى لغتيري الأمر مشروط بظروفه الاجتماعية والسياسية

أظن أن الأمر ليس مستغربا تماما،لأن هذا الجيل عاش على إيقاع انطفاء جذوة الحماس للأفكار والإيديولوجيات الكبرى،فسقوط الاتحاد السوفياتي واستئساد الرأسمالية بعدما ارتدت أزياء العولمة، وتراجع دور اليسار على المستوى الوطني، وانتصار المخزن بالضربة القاضية.. كل ذلك أدى إلى انكماش الأديب على ذاته،واهتمامه بنصوصه.. إذن فالأمر مشروط بظروفه الاجتماعية والسياسية.
ومع ذلك فإنني أتمنى أن يلتفت المبدعون إلى الشأن العام ليشكلوا قوة ضغط من أجل التغيير، فلا يعقل أن يظل الكتاب يتفرجون على وضعنا البائس، الذي لم يحسم في مسألة

كل ذلك أدى إلى انكماش الأديب على ذاته، واهتمامه بنصوصه. . إذن فالأمر مشروط بظروفه الاجتماعية والسياسية.

التحاقه بالركب العالمي،خاصة فيما يتعلق بالديمقراطية واحترام حقوق الإنسان،والتوزيع العادل للثروة..

القاصة زهرة رميج:

اهتمام المبدع بالشأن الخاص على حساب الشأن العام

سيكرس واقع التخلف وسيعيدنا إلى عصور الانحطاط

الأدب ابن بيئته كما يقال. فهو يعكس واقع المجتمع في حركته وسكونه، وفي توهجه وانطفائه. ومن هنا، يأتي الفرق بين كتاب مرحلة الستينيات والسبعينيات ومرحلة ما بعد الثمانينيات.

لقد كانت المرحلة الأولى كما هو معلوم، مرحلة المد الثوري في العالم كله، بما فيه العالم العربي. وكانت درجة الوعي السياسي عالية والنظرة إلى العالم شمولية إلى أقصى حد. كان الكاتب بناء على ذلك، لا يرى نفسه ذاتا فردية معزولة عن واقعها العام، وإنما جزءا لا يتجزأ من واقع لا بد له من الإسهام في تغييره. لقد تأثر كتاب الستينيات والسبعينيات بالكتابة الملتزمة التي تفرض على الكاتب أن يكون منخرطا أو على الأقل متعاطفا مع تيارات سياسية تقدمية مناهضة للسلطة المهيمنة، وبالتالي أن يكون مهتما بالضرورة، بالشأن العام.

وكان مفهوم الكتابة آنذاك، منسجما مع هذا التوجه. ف"الفن من أجل المجتمع" كان له التأثير الأقوى الذي لم يكن تيار ما يسمى ب"الفن من أجل الفن" ليحظى به في مثل تلك الظروف وهو يهدف إلى التعبير الجمالي المحض خارج علاقة هذا الجمال بالواقع.

كان الفكر الاشتراكي مهيمنا، ومعظم الكتاب يؤمنون به ويسعون من خلال كتاباتهم إلى إبراز التناقضات الاجتماعية والصراع الطبقي وتصوير واقع الطبقة العاملة والفئات المهمشة المسحوقة. وكان الكتاب قصاصين كانوا أم روائيين أم شعراء يرفعون أصواتهم عاليا ويندددون بما يحدث في المجتمع ويتخذون المواقف التي تثير الجدل على الساحة الثقافية والساحة السياسية.

لقد تربى هؤلاء الكتاب على رفع الصوت والإجهار بالرأي واتخاذ المواقف سواء في شكل نصوص إبداعية أم مقالات أم عبر الحوارات. وكانت ميزتهم الأساسية الصراع مع السلطة التي تحد من حرية الإبداع وتقمع كل الأصوات المناهضة للفساد السياسي والاجتماعي. وهذا ما عرض البعض منهم للاعتقال والنفي.



زهرة رميج

"لقد تربى هؤلاء الكتاب على رفع الصوت والإجهار بالرأي واتخاذ المواقف سواء في شكل نصوص إبداعية أم مقالات أم عبر الحوارات."

كان الكاتب يقف على الطرف النقيض للسلطة ليحافظ على استقلاليته وقدرته على ممارسة دور الكاتب الحق الذي يوظف قلمه لتعرية الواقع وملامسة الجراح بمختلف أنواعها.

لكن، مع سقوط جدار برلين وتفكك الاتحاد السوفياتي وهيمنة القطب الواحد ممثلا في النظام الرأسمالي تحت ما يسمى اليوم بالعولمة، انكسرت الأحلام المجنحة وسقط "النموذج". وما يعيشه العالم العربي منذ أوائل التسعينيات من انكسارات متتابعة في العراق وفلسطين، ومن مد أصولي متطرف اكتسح الساحة السياسية والاجتماعية، جعل كتاب هذه المرحلة يعكسون هذه الهزائم بالانغلاق على الذات الفردية والغوص في أعماق أعماقها. وأصبح السعي وراء المعنى في الكتابة مثار سخرية من طرف الكثيرين، إما لكونه أصبح موضة متجاوزة في رأي بعض الكتاب بمن فيهم كتاب من تلك المرحلة نفسها، أو لكون العالم الذي نعيشه أصبح خالياً من أي معنى ومن أي وضوح في الرؤيا، لاختلاط كل الأوراق. (وهنا أذكر ما قاله الكاتب إيميل حبيبي بعد سقوط الاتحاد السوفياتي: "لم يعد هناك ما يقال." دلالة على الصدمة العنيفة التي عاشها كتاب تلك المرحلة).

لقد بدا لجيل ما بعد الثمانينيات، لا جدوى الخوض في الشأن العام ولاجدوى الكتابة عن المجتمع وقضاياه الجوهرية نظرا للإحباط واليأس الذي عم العالم العربي ولا يزال.

لقد بدا لجيل ما بعد الثمانينيات، لا جدوى الخوض في الشأن العام ولاجدوى الكتابة عن المجتمع وقضاياه الجوهرية نظرا للإحباط واليأس الذي عم العالم العربي ولا يزال. فصوت الكاتب لا يمكنه أن يسمع في ظل أصوات المدافع والقنابل وكل أسلحة الدمار الحديثة. وهذا التمزق الذي يعيشه الكاتب انعكس بالضرورة، على كتاباته ومواقفه بحيث لم تعد كتاباته تعكس الهموم العامة ولم يعد صوته يسمع. لقد أصبح يسير "جنب الحائط" كما يقول المثل المصري ولا يرى شيئا غير ظله.

ولكن دور الكاتب، في اعتقادي الخاص، يظل هو هو لا يتغير بتغير الزمان والمكان. فالكاتب بحكم ثقافته ووعيه الحاد، ليس إنسانا عاديا، ومن المفروض أن تكون نظرته شمولية، وأن لا ينحصر اهتمامه فقط بذاته الخاصة وإنما يرتقي بهذه الذات لتلتقي وتنصهر في ذوات أخرى. وأن يسلط ولو بصيصا من النور على ما يحدث من حوله وأن يتصدى بما يملكه من وسائل بسيطة - ولكنها فاعلة ولو على المدى البعيد - لجحافل الجهل والظلام التي تكتسح مجتمعنا وتجعله يتراجع إلى الوراء بعشرات السنين.

إن اهتمام المبدع بالشأن الخاص على حساب الشأن العام سيكرس واقع التخلف وسيعيدنا إلى عصور الانحطاط التي لاحت تباشيرها في الأفق. ذلك أن دور الكاتب كما يبدو لي، دور فعال وتأثيره أكبر بكثير من تأثير السياسي لما يتميز به من قوالب جمالية مثيرة تزداد إثارتها بعمق التجربة الحياتية واتساع أفق الرؤيا.

وفي الختام، أستند إلى نظرية فرويد في رؤيته للأديب على أنه إنسان "غير سوي" بالمعنى الإيجابي للكلمة. أي أنه مريض بالوعي وبهم التغيير، وأنه لا يستعيد توازنه إلا من خلال رؤيته الجديدة للعالم. وبذلك، تكون الكتابة في عمقها، أداة لتغيير الواقع الذي يضغط بكلكله على وجدان المبدع. ولا يتحقق ذلك أبدا، مع اللامبالاة بالشأن العام والغرق الكلي في الشأن الخاص.

القاص خليفة بباهواري

لا تنتظر من كاتب هو نتاج تربية ممنهجة أن يكون "شيئا" آخر؟

الكتابة... القراءة... الأدب... الثقافة... الانتماء... الإنسان... الحياة... هي سلسلة تشكلها الاختيارات الإنسانية... الإنسان وكينونته مرتبطان بالامتدادات... لكن هناك من يقف بنظره عند قدميه.... من هؤلاء الناس أولائك الذين يعبرون الطريق دون أن يفارق بصرهم مرمى أقدامهم، فلا يلتفتون لا إلى يمين ولا إلى يسار، وكأنهم لوحدهم في الخلاء... ومن هؤلاء أولائك الذين ينهبون خيرات الأوطان ويقدمونها هدايا لأسيادهم دون أن يستفيدوا منها بشيء وكأنهم "حمر الطاحونة"... ومن أولائك الناس من يضيع عمره باحثا عن أهدافه، التي يجعلها أهدافا مشتركة مع الآخرين.... من لا يهمه أمر نفسه إلا كما يهمه أمر القاصي والداني....

الكاتب... وكذلك القارئ... يمكن أن يكون من هؤلاء أو من أولائك...

لماذا نكتب؟..

طبعا لكي يقرأنا الآخرون...

وماذا يريد الآخرون أن يجدوا في كتاباتنا؟

"ولكل وِجْهَةٌ هو مُوَلِّيها، فاستَبِقُوا الخيراتِ" (البقرة، 148).

هناك من يبحث عن المتعة... وهناك من يبحث عن المنفعة... وهناك من يبحث عن التماهي في قضايا الوجود ومعها... ولن يكون الكاتب كاتبا ولا الشاعر شاعرا ولا المسرحي مسرحيا إلا إذا استطاع أن يحقق لقارئه هذه الأهداف الثلاثة...

الكاتب والشاعر والمسرحي والناقد

> **لماذا نكتب؟.. طبعا لكي يقرأنا الآخرون... وماذا يريد الآخرون أن يجدوا في كتاباتنا؟**



خليفة بباهواري

أيضا، هو من يستطيع أن يحقق أحد هذه الأهداف. والذي يستطيع أن يحققها مجموعة هو المبدع.

" الأديب ابن بيئته"، كما علمونا... وعندما تكون البيئة مشاعا للأنانية والإفراط في الذاتية (إذا لم تنتبه عند عبور الطريق، فلست فقط من هواة الانتحار، بل، وأيضا، أمر الآخرين لا يهمك)... عندها لا تنتظر من كاتب هو نتاج تربية ممنهجة أن يكون "شيئا" آخر غير ما أراد له المدمرون أن يكون...

عندما "يستقيل جيل قصصي من الإسهام في مناقشة الشأن العام" فالأمر لا يعدو أن يكون لأحد سببين:

–التدجين قد وصل إلى أعلى مراتبه... "وتمت رشوة القاضي... وأحيل القتلى إلى ملكوت قاتلهم" (محمود درويش)، وتعلم الجميع وطبقوا مقالة: " أنا ومن بعدي الطوفان"... تكون اختيارات الكتاب موجهة من لا وعيهم بما سكنهم من التعليمات غير المباشرة التي مرت إلى الأذهان عبر التعليم والإعلام والتربية التحذيرية التي نتلقاها في المجتمع.

–الرفض السلبي لواقع يتجاوز حجم

نود لو نلتفت جميعا إلى معنى حياتنا الجماعية بصيغة تمكننا من أن نساهم جميعا في إعطاء هذه الحياة رونقا وجمالا يقضيان على القبح الذي غزانا ولا يزال ينخر ذواتنا الفردية والمجتمعية...

المبدع، الذي لا يفوق عندنا أزيد من ثلاث مائة نسخة، وعوض المقاومة التي يعتبرها المبدع غبر مجدية ينزوي الأخير إلى ركن ذاتيته معيدا ما عرفته أوربا في فترة ما بين الحربين...

شخصيا أرفض السببين / الخيارين... وكنت قد قلت زجلا: "مَنْ كانْ لنفسُه عاشْ... خيرْ ليهْ يترك حْياةْ الناسْ"... إذا لم أنفع وأستنفع، فلا معنى للكتابة...

ينبغي لكتاب الجيل أن يعيدوا النظر في توجهاتهم واختياراتهم... لا نطلب منهم أن يغيروا مساراتهم الإبداعية - فهذا ليس من حق أحد - ولكن يجب أن يحسوا بقدر المسؤولية الملقاة على عاتقهم، خصوصا ونحن باعتبارنا أمة نعيش في لحظة تاريخية حرجة...

الكاتب للناس وليس لنفسه... الكاتب للأجيال كذلك... الكاتب للبقاء... وللتاريخ أيضا... هو الجمال طبعا، لكنه النضال أيضا... لا نطلب من الجميع أن يكونوا واقعيين - بالمعنى الأدبي - ولكن نود لو نلتفت جميعا إلى معنى حياتنا الجماعية بصيغة تمكننا من أن نساهم جميعا في إعطاء

هذه الحياة رونقا وجمالا يقضيان على القبح الذي غزانا ولا يزال ينخر ذواتنا الفردية والمجتمعية...

القاص الطاهر لكنيزي
القصة القصيرة.. والشأن العام

كلّ عمل إبداعيّ مهما كان نوعه فهو كالنهرٍ يتغذّى من ثلاثة روافد ليبقى جاريا مترقرقا وإلاّ جفّ وأضحى يتصادى فيه نقيق الضفادع ولا يعد من الإبداع في شيء. والنصّ القصصيّ وعاء لهذه الروافد التي هي ذات المبدع (قلبا وقالبا)، والتي تتشكّل بدورها من ثقافته العامة بما تحبل به من رواسب تراثية وتربوية واجتماعية أو (الجانبية النفسية للقاص (son profil psycholo-gique) وعماد سلوكه، ثم المجتمع أو البيئة التي تحتم على المبدع التعايش مع أقانيمها والانصهار فيها حدّ االتماهي والتي، مهما حاول التسامي على بعض أنماط حياتها الفجّة، فإنها تترك بصماتها إن لم تكن على جسده، ففي نفسه. وأخيرا دائرة العالم وما تزخر به من تقلبات سريعة للنماذج الجاهزة والمبادئ الهشّة والأهداف الملتوية المسالك.. وهذه الدائرة تحيط بالأوليين، وكثيرا ما تمتزج هذه الدوائر في أثر القاص



الطاهر لكنيزي

> **كلّ عمل إبداعيّ مهما كأن نوعه فهو كالنهر يتغذّى من ثلاثة روافد ليبقى جاريا مترقرقا وإلاّ جفّ وأضحى يتصادى فيه نقيق الضفادع ولا يعد من الإبداع في شيء.**

في لحمة واحدة حتى لقد يصعب على المتلقي العادي تبينّ الخيط الأبيض من الخيط الأسود.

اتخذت القصة القصيرة من هذه المحاور مواضيع لها، منذ ظهورها بمثابة فن أدبي للتعبير، وانفرادها بخصائص مستقلة عن أشكال التعبير الأخرى بعدما أرسى قواعدها المنظرون الرواد، وكان القارئ المتوسط الإدراك لا يحتاج لبذل مجهود كبير عبر قراءاته المتعددة لسبر أغوار نص قصصيّ واكتناهه واستجلاء الموضوع الذي يقود حتما إلى الهدف المنصوب من طرف القاص عبر معالم كانت، في أغلب الأحيان، مرصوفة بطريقة متفق عليها مسبقا..

إنّ نظرة القاصّ إلى تفاعلات هذه العوامل في علاقة جدلية وما ينتج عن تصادمها تارة وتوازيها تارة أخرى، تولّد عنده قلقا غامضا يعتمل بداخله حدّ الاستبداد وإفراز حالات نفسية أخرى جارفة مكتسحة، أشبه ما تكون بذبابة جائعة استمرأت جرحا نقيفا.. إنها الرغبة في البوح بما فاض عن الكأس الخبيئة والتي تشتدّ ولا تفتأ تلح عليه حتى تتبلور في إبداع يحاول القاصّ من خلاله تكريسَ بعض العلاقات الإنسانية والعادات الحميدة حتى تضحى

تقليدا، أو انتقادَ سلوكات مشينة والتمرّد عليها ومحاربتها لطمسها أو على الأقل تعديلها وفق منظور جمالي وأخلاقي أسمى..

إن المهتم بالحركة القصصية عبر مسارها قصد دراسة النصوص وتصنيفها بحسب اتجاهاتها الأدبية أو أشكالها القصصية أو بحسب تصنيف آخر، سيلاحظ أن القصة لم تتغير، بل تغير مفهوم هذه العملية الإبداعية ورسمُ حدودها لأسباب عدّة من قبيل تطور العلم وسيطرة المادة على التفكير وميلاد ما يسمى بالحداثة والعولمة، والتقدم السريع للتكنولوجيا والتنافس الصناعي وبروز قيم جديدة وتغيّر طريقة التفكير في حلول مبسترة...

لقد كان الباحث يقارن في دراسته حصيلة الإبداع في قرن بالقرن الذي سبقه أو الذي يليه، أما الآن فالمقارنة أصبحت تتم من خلال عقد من الزمن أو عقدين.

لا يمكن الجزم بأن الجيل الجديد قطع بصفة نهائية مع كل ما يمت إلى الشأن العام بصلة، ذلك أن القاص ككل مبدع يشغل نفسه بهموم عصره ويحاول، عن بصيرة واقتناع أو عن ما يشبه اللاوعي، أن تكون له رؤيته الخاصة به، والتي تدرك من وراء ظواهر الأشياء حقيقة البيئة التي يعيش فيها واستشراف المستقل. ولأنه رقيق الإحساس ثاقب البصيرة، فلا بد أن يبرز أثر هذه التفاعلات في إنتاجه بشكل جلي أو ملتبس؛ فهو يستحضر وقائع عاشها أو عايشها، وظل يتابعها من خلال مرصده. وقد يتنبأ بوقوع أحداث قد تقع فعلا قيد حياته أو بعد رحيله عن هذا العالم، خصوصا إذا توفرت لديه قوة الحدس والصدق الفني، وإشراقة الأسلوب، والقدرة على تفجير الأسئلة في ضمير المتلقي.

قد يظن البعض أن القاص الحالي ارتكن مثل حلزون في قوقعته إلى نرجسيته المعتمة الزوايا، يتلمس تضاريسها ويرمم ما تصدع من جدرانها المبلطة باقتناعات شخصية لم تصمد كثيرا أمام عوامل التعرية الجارفة. كما قد يتبادر إلى الذهن عند قراءة نصوص القصاصين اليوم، أنها تحاول مساءلة المثل والقيم والتحرر من النمطية والقوالب الجاهزة والسير دون عكازة الأجداد والقفز دون مظلة المنظرين.

بيد أنه مهما تغيرت الظروف والعوامل المواكبة لإبداع هذه النصوص، فإن المحاور الأساسية التي يمتح منها القاص مادته لم تحِدْ أبدا عن المواضيع الأساسية وهي الحق والخير والجمال؛ ولا جدال

> **لا يمكن الجزم بأن الجيل الجديد قطع بصفة نهائية مع كل ما يمت إلى الشأن العام بصلة، ذلك أن القاص ككل مبدع يشغل نفسه بهموم عصره ويحاول، عن بصيرة واقتناع أو عن ما يشبه اللاوعي، أن تكون له رؤيته الخاصة به،**

في أنها مثل شجرات النسب (ar-bres généalogiques) فهي تتفرع إلى أفانين (تيمات) تثمر فواكه لذيذة المرورة بطعم الخذلان والغبن والشعور بتنكر الوطن واستقالة الأسرة ؛ ولهذا جاءت لغة الجيل الجديد متدفقة عفوية مسربلة بمعجم الدروب الهامشية والأزقة الضيقة. فالنصوص مما لا شك فيه منفتحة على الواقع ولَبِناتُها مجبولة من لغة وقحة أحيانا مثل الوقت الذي أفرزها مضمّخة بروائح بلديّة، مستفيدة في قراءاتها من الإنجازات الهائلة التي حققتها العلوم الإنسانية وخصوصا التحليل النفسي. فالقاص الحديث لم يعد يعبأ بتسلسل الأحداث في القصة القصيرة، ولا يفرض الرقابة على أفكاره أو يشكمها كلما حادت عن جادة السبيل، سبيل الأسلاف، بل يمتطيها دون سرج أو لجام، ولهذا تأتي متلفعة بدلالة غريبة وغامضة أحيانا. فالقصة القصيرة لم تعد تصرح، وإنما توحي وتلمح وإلا أصبحت مقالة صحفية..

إن عِهْنَ القصة عبر الأجيال هو نفس العهن، بيْد أن القصاصين الجدد ينفشونها بمحالجهم الخاصة ذات العلامة المسجلة، ولهذا تختلف شراشفهم باختلاف أناملهم وطريقة نسجهم والأذواق والألوان التي تكون عصيّة على النقاش.

القاص حاليا يحاول تشكيل بناء نصّه من جديد بالوسائل المتاحة لتتخذه الفكرة حصنا منيعا فلا تسلّم نفسها إلا لمن اجترح مفاتيح وأدوات، وكل من حاول التسلل عبر فجوات مريبة انتحرت قبل الوصول إليها، فلن يجدها إلا جثة هامدة شاحبة اللون باهتة الرونق..

> **لغة الجيل الجديد متدفقة عفوية مسربلة بمعجم الدروب الهامشية والأزقة الضيقة.**